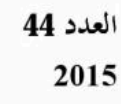
علامات

رولان بارث في ذكرى ميلاده المائة



العدد 44

2015

المحتويات

محور العدد

بارث: في الذكرى المائوية الأولى لميلاده

بعض من بارث

... أبصر النور فتغيرت طريقتنا في الإبصار

سعيد بنگراد

1

تحتفل الكثير من المؤسسات الأكاديمية في 12 من نوفمبر 2015 بالذكرى المئوية الأولى لميلاد رولان بارث، فقد رأى النور في الثاني عشر من الشهر نفسه سنة 1915 في شيربورغ، وهي مدينة صغيرة في شمال فرنسا، ورحل عن عالمنا في باريس في 26 من مارس 1980، وهو يحاضر في مؤسسة من أعرق المؤسسات العلمية وأكثرها تقديرا في فرنسا (الكوليج دو فرانس). ورغم صيته وشهرته التي فاقت كل حد فقد ظل يغرد خارج السرب بعيدا عن الجامعة ومدرجاتها. فالمؤسسات الوحيدة التي احتضنته كانت كلها "مؤسسات هامشية"، بتعبيره هو، إذ لم تكن تسلم الشواهد و لم تكن لها سلطة تربوية عدا سلطة العلم ذاته (1). وقد يكون ذاك بعضا من السر الذي جعله ينظر إلى الأنساق الفلسفية الكبرى نظرة ريبة وشك، متنقلا من حقل إلى حقل مجددا في كل واحد منها. وذاك أيضا ما يفسر وصفه لكتابيه "مبادئ السميولوجيا" و"نسق الموضة" باعتبارهما " هذيانا علميا" تنقصه المتعة.

ومع ذلك، وعلى الرغم من تعدد اهتماماته وتنوعها، فإن اسمه ظل مرتبطا بالسميولوجيا (السميائيات عامة) أكثر من أي نشاط علمي آخر. لقد كان من أوائل من كتبوا في هذا التخصص، ومن أوائل من حاولوا تحديد المسارات الممكنة لهذا العلم الجديد استنادا إلى لسانيات بنيوية "صارمة" كانت تجتاح حينها كل الميادين، ولكنه سيوسع من دائرته ليجعله شاملا لكل الأنساق الدالة بدءا من اللفظ ومرورا بالفرجة الحياتية وانتهاء بكل النصوص البصرية.

لقد كان من البنيويين القلائل الذين فكوا التناقض بين العلم والمتعة، بين الأحكام النظرية المسبقة، كما تتجسد في الخطاطات التحليلية الجاهزة، وبين القدرة على التسلل إلى النص والإمساك بمفاتيح المعنى من داخله. فالمعنى في النص ليس كَمًّا معلوما، وليس معطى جاهزا قابلا للتحديد المسبق، بل هو آلية دينامية تُبنى من خلال القراءة ذاتها؛ فنحن لا نتعرف على امتداداته في فضاء مغلق، بل نمسك بالسيرورة التي تقود إليه. وطبيعة النص وحدها تفسر ذلك، "فتعدديته هي التي تجعل كتابته لاحقة لفعل القراءة ذاتها... فالأنا التي تأتي إلى النص هي ذاتها مزيج من النصوص" (2). وهي صيغة أخرى للقول، إن النص "يكبر" في القراءة وتتسع دوائر التمثيل داخله لتستوعب محيطات ثقافية مصدرها الذوات التي تقرأ وتؤول وتتبنى أو ترفض ما يأتي منه أو يبشر به. إن الذي يؤول لا "يفهم" نصا موضوعا للتداول، وإنما يفهم نفسه في المقام الأول.

تدخل هذه التوصيفات الأولية للمعنى ضمن ما يسميه التدليل، وهو غير الدلالة، فهذه تحدد هوية مدلول موجه إلى الإحالة على عالم سابق عليه في الوجود، ما يسميه التماثل (l'analogie)، ما يشير إلى حالة تطابق بين اللفظ والدلالات القريبة في الذاكرة؛ أما التدليل فهو نظام للمعنى، وهو في أصله وسيرورته لعبة دوال تسعى جاهدة إلى التخلص من مدلولاتها، أو ترغب في تأجيل الإحالة النهائية، كما ننتصر للحياة ضدا على موت لا يمكن رده. وبذلك، فإنه" يتميز بكونه سيرورة لا يمكن أن يحتويها مدلول بعينه، فالذات التي تسمع وتتكلم وتكتب تنتقل من دال إلى دال آخر داخل معنى مفتوح بلا أفق؛ أما الدلالة فإنها محدودة من حيث حجم الإحالات، فهي تستند إلى تطابق بين الدال والمدلول(3). لقد كان ذلك صدى لما كانت تردده التفكيكية في أطروحاتها الداعية إلى قراءة لا تلتزم بأي مبدأ غير مبدأ الإحالات وحدها، وهي أيضا البدايات الأولى التي ستقود إلى ظهور سميائيات جديدة قائمة أساسا على التأويل.

وذاك هو مصدر المتعة في تصوره، أو تلك هي الطريقة الوحيدة التي تقودنا إلى التحرر من مسبقات اللغة وأحكامها. فخلاصنا، أي حريتنا، موجود خارج ما يكتفي بالتعيين والتكرار والإثبات الدائم. وتلك ميزة اللغة، وذاك هو الدور الذي تقوم به، إنها مهد السلطة، بل هي سلطة السلط منها تنبثق وإليها تعود. لقد "رأينا" العالم من خلال اللغة، فتعلمنا منذ لحظات تأنسننا الأولى كيف نتخلص من الأشياء لكي نحتفظ منها بعلامات لا تحل محلها بل تعيد

صياغتها داخل تجريد مفهومي لا يهتم كثيرا لدرجة التطابق بين صورة الشيء في الذهن ووجوده في العالم الخارجي؛ فالعلامات سابقة في الذاكرة على وجود الأشياء في العالم الخارجي.

وليس غريبا أن تكون اللغة في تصوره فاشية (4)، فهي لا تمنع من القول، بل تفرض القول على القائل وتسجنه ضمن سجلات سابقة عليه في الوجود. فنحن لا ندرك من هذا العالم إلا ما تجيزه اللغة، فهي التي تسمي وتعين وترفض وتبرر وتخلق الفوارق بين الناس. إنها لا تمدنا بحقائق تخص وجودنا في العالم فحسب، بل تقوم أيضا بإدراج الزيف والغش في ما يأتي من التسميات والتوصيفات المتنوعة، فالدلالات المضافة ليست غطاء لأشياء موجودة فعلا، بل هي ما تبقى من استيهامات تسللت عبر التسميات والدلالات إلى وجدان الذات المتكلمة. "وما يسميه اللسانيون "الجهة" ليس سوى مضاف لاحق للسان، إنه في الأصل محاولة للتخفيف من السلطة التقريرية للغة. وعلامات اللغة ليست بهذه الصفة إلا في حدود اعترافنا بطابعها ذاك، أي في تكرارها، ففي كل علامة يرقد مسكوك ما، فأنا لا يمكنني التحدث إلا بالاستعانة بما هو مودع في اللغة: الإثبات والتكرار يتعايشان داخلي فأنا سيد وعبد؛ لا أحتمي بالعلامات التي تستعبدني ولا أكتفي بتكرار ما قيل فحسب، بل أُثبت ما أكرر وأصر عليه "(5).

ووفق هذا "الفهم اللساني" للوجود تبلورت السميائيات عنده، كما يصرح بذلك. فقد نظر إليها "في بداية الخمسينات باعتبارها أداة للنقد الاجتماعي، وبذلك كان بإمكانها أن تحتضن، في دائرة واحدة، سوسير وسارتر وبريخت. لقد كانت في تصوره أداة لفهم أو لوصف الطريقة التي ينتج من خلالها المجتمع مسكوكاته، أي كل تلك "الصنائع" التي سيستهلكها الناس فيما بعد باعتبارها معانٍ فطرية، أي طبيعية(6). لذلك ظل وفيا لهذا التصور في جل كتاباته. فهو أصل "لذة النص"، وهو الأساس الذي قام عليه كتابه سين زاي (S/Z)، و"أسطورياته" التي كتبها في نهاية الخمسينات. وهو أيضا ما سيتحكم في تقديراته للدلالات التي تنتجها النصوص البصرية، بل لا يمكن في تصوره فهم عوالم الوصلات الإشهارية إلا من زاوية كونها مولدة لدلالات، لا حاملة لمواد موضوعة للبيع فقط.

لذلك لم يكن معنيا كثيرا بفكرة الالتزام، بمفهومه السياسي والإيديولوجي، لقد كان التزامه مجسدا في حربه على اللغة، ذلك أن كل موقف من اللغة هو موقف من السلطة ذاتها، فهي بؤرة التمثيل المباشر والإيحاء والأحكام العنصرية والاجتماعية، وفيها يثوي الأمر والنهي والتوسل والاستجداء، ومن خلالها يتحقق الانتماء والتعصب والتضليل. "فإذا كانت الحرية هي التخلص من السلطة، وعدم الخضوع لأي كان، فلا وجود لها إلا خارج اللغة (....) وبما أن اللغة لا خارج لها، فهي عالم مغلق لا قدرة لنا على الخروج منه، فإن المنفذ الوحيد للخروج من هذا الأسر سيكون هو الأدب، فمن خلاله نحارب اللغة من داخلها" (7)، ما يعني الاحتماء بما يسمى الاستعمالات الاستعارية التي تعيد تنظيم الأشياء والعلاقات خارج التصنيف التقريري والتعيينات والتسميات المتداولة.

وهذا الانزياح هو أصل المتعة وأصل الإفلات من المسبقات في اللغة، إنه يحيل على تفاعل حي بين ذات تهفو إلى معرفة ذاتها من خلال الانغماس في الكليات الدلالية للنص، وبين نص يَعرض نفسه ويزدادا امتلاء في وجدان المتلقي من خلال النصوص. وهي رؤية لا علاقة لها بالشقشقات اللفظية التي تستعيد أحكاما "مشاعة" تصدق على كل شيء، بل هو إعادة لبناء النص ضمن الموسوعة العامة، واستبطانه ضمن ما يمكن أن تأتي به الذات القارئة، أي جواب عن سؤال ضمني هو ما يميز الأدب ويمنحه هويته " التخريبية" بلغة بارث.

استنادا إلى هذا التصور العام للغة والأدب ونصوص البصر سيقدم قراءات متنوعة للكثير من الوقائع الحياتية، سنحاول في هذه الصفحات تقديم بعض منها، وهي نصوص تتوزع على الأسطوريات والسرد والصورة.

2

كانت بدايته الأولى في ميدان السميولوجيا في نهاية الخمسينات، فقد أصدر "أسطوريات" (mythologies) سنة 1957، وهو الكتاب الذي صنع شهرته ومجده. كان هذا الكتاب في الأصل سلسلة من مقالات قصيرة كُتبت على امتداد سنتين من 1954 إلى 1956 في مجلات وجرائد فرنسية متنوعة؛ وقد تناول فيه بالتحليل مجموعة من الظواهر الاجتماعية، ما

يعود منها إلى السيارات والكاتش وعطلة الكاتب والقادمين من المريخ، وما يعود إلى ممارسات يومية كالخمر والحليب، أو ما يشير إلى استعمال الجسد كالستريبتيز والحفلات وغيرها من "التفاصيل" الحياتية التي تشكل "فرجات" دائمة قلّما نلتفت إليها. وبذلك عَدَّه هو نفسه "نقدا إيديولوجيا للغة الثقافة الجماهيرية، وتفكيكا سميولوجيا لها في الوقت ذاته"(8).

لقد كانت لسانيات سويسر، بطبيعة الحال، هي الخلفية المباشرة لهذه الرؤية الجديدة كما يصرح بذلك في مقدمة الكتاب. ذلك أن التعامل مع ""التمثلات الجماعية" باعتبارها مجموعة من العلامات المنتظمة في أنساق كفيل بأن يخلصنا من أسلوب "الإدانة" والأحكام الخارجية، ليدفعنا إلى الكشف عن التضليل الذي يحول الثقافة البرجوازية إلى قيم من طبيعة كونية" (9). لذلك، فإن ما كان يبحث عنه في هذه الوقائع ليس سياسة "حافية"، بل "دلالات ولا شيء غيرها" (10). فالدلالة في تصوره ليست شيئا آخر سوى "حركة جدلية نستطيع من خلالها فك التناقض القائم بين الإنسان الطبيعي والإنسان الثقافي" (11).

استنادا إلى هذه الترعة التقويضية سيطلق على سميائياته الجديدة la sémioclastie *، أي سميولوجا تدميرية. فلم يَكن نقده في واقع الأمر سوى حفر مدمر لكل المسبقات التي تستوطن التداول الاجتماعي للأشياء والأفكار والممارسات، ما يُطلق عليه "البداهات المزيفة"، أي كل الممارسات الثقافية التي تتحايل على مضمونها لكي تقدم نفسها باعتبارها "سلوكا طبيعيا" درج الناس على ألّا يلتفتوا إليه. وذلك ديدن كل الوصلات الإشهارية التي لا نجد مضمونها الحقيقي مودعا في منتج موضوع للتداول، بل في ما يحيل على النمط الحياتي الذي يبشر به.

يجب أن ندرس البداهات من الداخل كما يقول: تلك هي المهمة الأساسية لكل سميولوجيا تروم تقويض دعائم الأنساق المزيفة ونفض ظلال الاستيهام عنها. فعبر البداهات يتسرب الثقافي إلى تفاصيل حياتنا ليغطي على المعطى الطبيعي فيها، ستكون الغلبة للمعنى الثاني على المعنى الأول، وستغطي اليافطة التزيينية على الوظيفة النفعية؛ وفي الحالتين معا، سنخرج من دائرة النفعي والمباشر والمألوف لكي نمسك بالدلالات المضافة. وهي صيغة أخرى للقول، إننا نعيش داخل مجتمع كل شيء فيه موضوع للاستهلاك: المعاني والأفكار والأشياء والمظاهر والصور. فالشيء لا يمكن أن يوجد في الذاكرة والتداول إلا إذا أُدرج ضمن سيرورات الترميز

التي تمنح الأشياء عمرا مضافا ووجها جديدا. إن الذات داخل مجتمع الاستهلاك عرضة "لقنبلة مستمرة" لمجموعة من الإرساليات الدلالية التي تُخفي قصديتها الأيديولوجية بالتزيي بمظهر الطبيعي. فهذه الإرساليات تغادر نسقها الأول لتجنح إلى تقمص مظهر البراءة الواقعية.

وبهذا المعنى، فإن الأسطورة، وهي في تصوره مظهر ثقافي يتحكم في سلوك الناس ويوجهه، "كلام، أي نسق تواصلي، إنها إرسالية. وبذلك لا يمكن النظر إليها باعتبارها موضوعا أو مفهوما أو فكرة، إنها في واقع الأمر نمط في الدلالة، أو إن شئتم إنها شكل"(12)، ذلك أن الشكل وحده هو ما يميزها. بعبارة أخرى، لا تتحدد "الأسطورة من خلال مضمونها، فالأساسي فيها هو نمط إنتاجها لإرساليتها، لذلك يمكن لكل شيء أن يصبح أسطورة" (13). وهي طريقة أخرى للقول إن الأشياء ناطقة في الدلالة لا في وجودها المادي ذاته. إن موقعها داخل الكون الثقافي هو الذي يمنحها وجودها الرمزي.

وهذا هو الأساس الذي يقوم عليه الترابط بين الطبيعي والثقافي، بين الأصلي والثانوي، بين الأول والثاني. فالمجتمع يبلور انطلاقا من الأنساق الأولى أنساقا لمعاني ثانية: المداخل الأولى للكلمات، الغاية الأولى من اللباس، الوظيفة الأولى لحركات الجسد، واجهات المباني. لحظتها تختفي الوظيفة ويختفي البعد الاستعمالي للوقائع لتتسرب عناصر الدلالة باعتبارها قيما نستند إليها في الحكم على الفرد وعلى قيمه وأخلاقه وموقعه الاجتماعي. ولهذا السبب، تشكل هذه الأنساق، لدى ر. بارث، أسننا اجتماعية تتغذى من "أساطير" تعمل على تجسيدها وإعادة إنتاجها. إن العنصر الثقافي داخلها يتشكل من علامات خاصة تسمح للذات بالهروب من النفعي في وجودها اليومي، بحثا عن قيم المتعة والنشوة والانطلاق ضمن حالات استيهام وقودُه الأساس هو الاستهلاك. وهذه القيم هي ما يشكل في تصوره ما يسميه "الأساطير". إنها كيانات يداري فيها الإنسان ذاته حيث يتوهم أنه "يحلم" و"يحكم" و"يعتقد" و"يتصور" بعيدا عن إكراهات الواقعي ومقتضياته.

إننا في هذه الحالة نتجاوز حدود التمييز المجرد بين مستويات عامة للدلالة، كما هو عليه الحال في اللسانيات، لكي نستحضر التجربة الإنسانية في كل أبعادها. إن الأمر يتعلق في السياق الجديد بإشكالية من نوع خاص: إنه عالم التمييز بين الطبيعي والثقافي، بين التعيين الموضوعي

والحكم الأيديولوجي. إن الإيحاء، وهو ليس سوى تسمية ثانية للأسطورة في تصور بارث، لا يشكل مستوى دلاليا يُعد حلقة ضمن تواصل بيئنساني متنوع فحسب، إنه كذلك وأكثر، فهو الأداة التي يتم عبرها إنتاج قيم إيديولوجية لا علاقة لها بلحظة التعيين الأولى. إن الإيحاء عنده "جزئية أيديولوجية"، ففيه تتناسل وتنتعش وفي أحضانه تُعيد إنتاج نفسها. إنها تستند إلى الثقافي لتستعيض به عن الطبيعي. فلا قيمة للطبيعي إلا إذا اختفى في تفاصيل تُعشش في العلامات الدالة عليه، فهو في الظاهر محايد وموضوعي وواقعي، ولكنه في التلقي منحاز للزيف والتضليل. وضمن هذا الوجه المزدوج يختفي الإيحاء؛ فهو، من طبيعة ثقافية، ولكنه يُوهم بأنه نقيض للزمن والتاريخ والأبعاد الموضوعية.

انطلاقا من هذه الملاحظات، كانت الحاجة، في تصوره، إلى أداة نظرية جديدة قادرة على الكشف عن عمق هذه الدلالات والبحث في طريقة اشتغالها. ولم تكن هذه الأداة سوى السميائيات، فهي نشاط معرفي مرن ومتفتح وقادر على مقاربة هذه الأنساق والكشف عن آليات اشتغالها، لأنها لا تبحث عن معنى ولا تود تعيينه، بل تقتفي آثار تشكله في الممارسة ذاتها. فكيفما كان شكل هذه الأنساق، وكيفما كانت مادة تجليها، فإن السميائيات، استنادا إلى فهم خاص للعلامة، قادرة على ضبط الترابطات الضمنية بين الأنساق، ما لا يمكن أن تنتبه إليه عين تكتفي برصد حدسي للمعنى.

وهكذا سيقترح استنادا إلى سوسير وهمسليف، رؤية جديدة إلى العلامة بهدف قراءة "الأساطير الاجتماعية"، أي البداهات المزيفة كما سبقت الإشارة إلى ذلك، ما يشمل الاستلاب الثقافي، وكل حالات التضليل والتمويه في الوقت ذاته. فالتحول من التقرير إلى الإيحاء، سيكشف لنا عن حقائق كثيرة كنا نجهلها، وأولى هذه الحقائق هي أن علاقتنا باللغة ليست مجرد علاقة تعيينية، إنها علاقة سياسية (ثقافية)، فكل لغة تحمل في داخلها التزاما سياسيا يقود مستعملها إلى أن يصنف ضمن موقف بعينه في تسمية الأشياء وفي تحديد ممكنات استعمالاتها. ومن هنا تكون القراءة السميولوجية مرتبطة أشد الارتباط بالفعل الأيديولوجي ذاته. فالإيديولوجيا هي الوجه المشخص لمقولات تجريدية مهدها التاريخ والممارسة الإنسانية. وهذا الفعل الأيديولوجي ليس

أحكاما تصنيفية عامة، بل ممارسة تخترق كل مناحي الحياة الإنسانية، بما في ذلك الفعل اللساني وطريقته في تقطيع الـــمُدرَك.

بناء على هذا، إذا كان مفهوم الإيحاء عنده هو جزئية إيديولوجية، فإن الأساسي فيه ليس وضع اليد على مضمونه، بل تأمل أنماط اشتغاله وحضوره في الممارسة الإنسانية؛ وستكون معرفة ذلك خطوة هامة نحو فهم الدلالات وطبيعة تداولها وانتشارها داخل مجتمع ما. وهكذا سينظر بارث إلى هذا المستوى الدلالي باعتباره يشكل علامة جديدة قائمة على الأسس نفسها التي قامت عليها العلامة في بعدها التقريري. وبما أن الإيحاء (الذي يطلق عليه بارث في أحيان كثيرة الأسطورة) نسق مركب، لأنه نتاج نسق سابق (التقرير)، فإنه يشكل نسقا سميائيا من مستوى ثان، مهمته الأساسية هي تطبيع الأول ونزع الطابع العرضي عنه.

وسينبثق عن حالات الترابط بين نسقي التقرير والأسطورة دال جديد (14)سيحتل موقعا توسطيا هو الذي يجعل تشويه الوقائع والممارسات أمرا ممكنا، وهو الذي يبيح كل حالات التطبيع أيضا. إنه يشكل، من جهة، حدا نهائيا داخل نسق تقريري مكتف بذاته (التعريف الذي تعطاه كلمة شجرة مثلا)، وفي هذه الحالة، فإنه يشكل معنى قابلا للإدراك في مستواه الأصلي، أي ذلك المعنى الذي لا يتطلب سوى الشروط الأولية التي تتطلبها عملية الإدراك المباشر القائم على وجود تجربة مشتركة، ولكنه يُعد نقطة بدئية في النسق الأسطوري (الاستعمالات الاستعارية لكلمة شجرة)، وبذلك، فإنه يشكل "بنية مفتوحة"، أو هو وعاء فارغ ومفتوح على مدلولات متعددة، هي تلك التي تجعل الشجرة دالة على الخصوبة والوطن والجنس والدين والسياسة.

بعبارة أخرى، عندما يتحول النسق الأول إلى شكل، فإنه يفقد معناه الأصلي ليصبح مجرد بنية استقبال قابلة لاحتضان دلالات جديدة. إن هذه البنية هي التي تعطي عناصر النسق الثاني أبعادها الجديدة. فإذا كانت "الأسطورة كلاما مسروقا"، فإن استرداد هذا الكلام لا يتم إلا عبر الكشف عن خصائص العناصر الذي تمت من خلالها عملية السرقة. بعبارة أخرى، لا يمكن للسرقة أن تتم إلا إذا تمت زحزحة العناصر المشكلة للنسق الأول عن وظيفتها الأولى وتوجيهها نحو وظيفة أخرى مجهولة، وتلك هي الحالات التي تُصنف ضمن التطبيع، الآلية

الإيديولوجية التي تميز ثقافتنا الجديدة.

ومع ذلك فإن، "الأسطورة لا تخفي أي شيء، إن وظيفتها تشويهية، إنها تقوم بالتغطية على شيء ما" (...) ذلك أن الرابط بين المفهوم (الأسطورة) وبين المعنى هو في الأصل من طبيعة تشويهية" (15). وهناك في طبيعة تشكل الأنساق ما يبرر ذلك، فالتشويه الذي يتحدث عنه بارث ممكن "لأن الأساس الذي تقوم عليه الأسطورة معنى لساني سابق. وهو الأمر الذي لا يمكن أن يحدث في نسق لساني عادي، من قبيل اللسان مثلا، فالمدلول فيه لا يستطيع تشويه أي شيء، ذلك أن الدال فارغ واعتباطي ولا يبدي أية مقاومة "(16). نحن هنا أمام ما يشبه التناظر بين وجهي العملة، هذا يحيل على ذاك بشكل مباشر، في حين لا يمكن القيام بذلك في الأسطورة، إن المدلول فيها "تاريخاني"، إنه متطور ومتحول، ويعود جزء كبير منه إلى الذات التي تتلقى وتفك طلاسم الإرسالية. بعبارة أخرى، إنه يسعى دائما إلى التخلص من هشاشته وتاريخانيته وعرضيته لكي يتحول إلى عنصر أساسي داخل الواقعة الإبلاغية. إن هذا الجنوح هو ما يشكل عمق إشكالية إنتاج الدلالات وتداولها؛ وهو ما يشكل، من ناحية ثانية، موضوع الدرس السميولوجي. فما يبدو مألوفا وبديهيا وعاديا يخفي داخله المركب والمعقد والثقافي، "فإيديولوجية عصرنا ليست، في تصوره، سوى محاولة دائمة لتحويل الثقافي إلى طبيعي"(17).

انطلاقا من هذه الملاحظات ستكون مهمة السميولوجيا هي الكشف عن الالتزام السياسي والتاريخي لكل لغة ثقافية من خلال تفكيك رموز وحيل ثقافة الاضطهاد والقهر الإنسانيين: الثقافة التي تحول مُنْتج التاريخ والزمن إلى قيم تتميز بالثبات والديمومة واللازمن. ومن هنا أيضا وجب التعامل مع هذه الأنساق باعتبارها إنتاجا لطبقة اجتماعية بعينها. وسيكون إخضاع هذه الأنساق للدراسة السميولوجية هو سبيلنا نحو استرداد ما سرقته اللغة عبر السيرورة الإيديولوجية.

3

سيكتب في العدد الثامن (1966) من مجلة "إبلاغات" الشهيرة (وصدر بعد ذلك في كتاب مازالت تطبع منها إلى الآن آلاف النسخ) مقالا طويلا حول السرديات وطريقة إحصاء المعنى وسيرورة تشكله من خلال بناء المحكي ذاته، لا من خلال أحكام جاهزة مسبقة بدون فائدة أو

طائل. وسيكون هذا المقال أيضا علامة فارقة في تاريخ التحليل السردي في فرنسا وخارجها. فقد تضمن هذا العدد مجموعة من المقالات المؤسسة لباحثين كبار (جونيت، بريموند، إيكو، كريماص وآخرين)، كانت جميعها تُبشر بنماذج نظرية جديدة في دراسة المحكي بغية استخراج "القواعد" الضمنية التي تتحكم في بناء القصة. يتعلق الأمر بفرضيات اتخذت شكل خطاطات تحليلية كان البعض منها قد عرف انتشارا واسعا في الأوساط الأكاديمية، فقد تلقفها الباحثون في السرد في كل أرجاء المعمور، وأصبحت وصفات جاهزة قابلة للتطبيق على كل النصوص. فكل شيء كان يبدو آنذاك قابلا للتقعيد والنمذجة: السرد والسارد والزمان والفضاء والشخصيات والوظائف والقرائن.

لم يعد النص السردي مستودعا لقصة فقط، بل أصبح بؤرة لحياة تُعيد إنتاج نفسها من خلال تصريف دائم لزمنية لا توجد "إلا محكية" كما كان يقول ريكور. لقد كان المحكي، في تصوره، في كل مكان؛ إنه في القصص والروايات والمسرح والسينما والميم والرقصات، والوصفات المطبخية، "إنه موجود مثلما أن الحياة موجودة أيضا "، كما لو أن كل شيء صالح لأن يُودعه الإنسان زمنيته الخاصة مجسدة في حكايات (18). ولأنه في كل مكان، فإنه يحتاج إلى معرفة جديدة تحدد طريقة انبنائه، وطريقته في إعادة صياغة حدود الوجود ذاته، ما يعود إلى الزمان والمكان والفاعلين فيهما.

وبما أن "بنية المحكي لا يُمكن أن توجد إلا في المحكي ذاته"(19)، فإننا لا يمكن أن ننطلق إلا من الحكايات ذاتها من أجل وضع اليد على ما يشبه اللغة العامة، أي ما يشكل "كفاية سردية" مشتركة بين الساردين والقراء والرواة في كل مكان. وكان الانحياز إلى الطريقة الاستنباطية، كما يفعل ذلك العلماء في كل الميادين. فنحن لا نستطيع فحص كل القصص لمعرفة ما يخصصها، لذلك، فإن التسليم بنموذج عام يُسقط بعد ذلك على كل الحالات الخاصة قادر وحده على مدنا بمعرفة ستمكننا من الكشف لاحقا عن البنيات المخصوصة للأشكال السردية في تنوعها واختلافها.

كانت اللسانيات من جديد هي المنطلق لتأمل حالات المحكي. صحيح أن ممكنات النموذج اللساني كانت محدودة في ميدان تحليل الخطاب، فهذا النموذج لا يستطيع الذهاب،

كما هو معروف، إلى ما هو أبعد من الجملة التي هي أقصى منطقة يمكن أن يبلغها التحليل، "فما بعد الجملة ليس هناك سوى الجمل" (20)، واللساني في هذا المجال شبيه بالنباتي "الذي لا يكترث لأمر الباقة، بعد أن ينتهي من وصف الوردة" (21). ومع ذلك، فإن هذا النموذج قادر على مدنا بما هو أهم وأوسع من مجرد إحصاء لعدد الجمل المشكلة للخطاب؛ إنه يُذكرنا بأن المحكي يمكن أن يكون جملة كبيرة، وبإمكان كل جملة أن تكون منطلقا لمحكي قابل للتطور في كل الاتجاهات، كما يمدنا بما يساعدنا على الفصل بين مناطق مختلفة داخل النص السردي، ويمدنا في الختام بما يمكننا من تحديد منطق "الممكنات السردية"، كما يسميها كلود بريموند. فمقولة "مستويات الوصف" مركزية في فهم الطابع التراتبي لبنية القصة والخطاب على حد سواء.

استنادا إلى هذه المقولة بالذات سيقدم بارث " نموذجه" (لم يكن له أي نموذج في واقع الأمر)، أو تصوره لاشتغال المحكي استنادا إلى عناصر ثلاثة : ما يتعلق بالوظائف، وما له علاقة بالأفعال، وما يُصنف ضمن السرد. وليست هذه العناصر سوى "مستويات للمعنى"، من خلالها يتبلور وضمنها يسلم كليته أو جزءا منه. فالمعنى في النص السردي هو نتاج ما تفرزه التأليفات الممكنة بين العناصر التي تنتمي، منفصلة ومجتمعة، إلى كل عنصر من هذه العناصر. وهو ما يعني أيضا أنه ليس سابقا عليها ولا لاحقا لها، إنه يُبنى ضمن الوقائع ومن خلالها، أو لن يكون سوى السيرورة التي تقود إليه، وبعبارة بارث " إنه ليس في نهاية المحكي، إنه يخترقه"(22).

سيلتفت، في دراسته للوظائف، إلى ما كان يُعد، في البنيويات السردية، عارضا لا يشكل مميزا حاسما في تحديد حجم المعنى وشكل امتداده في النص، كما هي الوظيفة في التصور البروبي، والملفوظ السردي في سميائيات كريماص أيضا. لقد ميز بين الوظائف، التي لم يَرَ بنيويو الموجة الأولى غيرها، وهي التي قامت عليها النماذج التحليلية الكبرى التي قدمها كريماص وبريموند وقبلهما بروب وسوريو، وبين القرائن، وهي وحدات تبدو عرضية ولا تَعِد بأفعال تتحكم في طبيعة التطورات اللاحقة للأحداث. لقد كانت هذه العناصر في تصوره أساسية، بل ستكون هي المنفذ نحو التخلص من جبروت النمذجات الكبيرة التي ساوت بين كل النصوص. إن التحليل السردي، حسب بارث، لا يعين دلالات مودعة في العلاقات، إنه يكتشف معنى آخر

يختفي وراء المعنى البدئي. وهذا ما يسمح لنا بتصنيف سميائياته ضمن نشاط تأويلي، لا مجرد رصد " بنيوي" لتأليفات لا تقول إلا ما تقوله بنيتها المباشرة.

إن القرائن وحدات عرضية، هذا صحيح، ولكن وضعها ذاك هو ما يجعلها مدخلا نحو التعرف على ما يحدد التلوين الدلالي الخاص بالنصوص. فهي ليست فائضا، بل هي "عين" على الثقافة"، وهذه العين هي التي كان كلود ليفي شتروس قد نبه عليها حين انتقد النموذج البروبي الذي اتهمه حينها، عن حق، أن نموذجه حوَّل كل الحكايات إلى حكاية واحدة، فقد كان الناس يجهلون ما يجمع بين الحكايات قبله، ولكنهم لم يعودوا قادرين على التمييز بينها بعده(23).

إن التمييز بين هذين الكيانين، كما وضحه بارث، هو في واقع الأمر تمييز بين مستويات في المعنى ذاته. إن النص كل مكتف بذاته، والتأليفات الممكنة بين عناصره هي ما يشكل انسجامه، ولكن هذا الانسجام لا يمكن أن يغطي على تراتبية البناء داخله، فنحن لا نستطيع أن نساوي في المردودية بين كل العناصر. وهو ما يعني أننا نفْصل، من خلال هذا التمييز، بين ما يعود إلى القصة، وهي بناء تحدده الوظائف في المقام الأول، وبين الخطاب (السرد) الذي يبلور وحداته ضمن كمية القرائن وتنوعها. إن القرينة في حاجة إلى وظيفة تسندها وتجسدها، أما الوظيفة فليست في حاجة إلى قرينة لكي توجد. "إن القرائن من طبيعة دلالية (إنها تسم اللحظة)، أما الوظائف فمن طبيعة تركيبية (تكون مردوديتها لاحقة دائما). وتلك صيغة أخرى للقول إنه بإمكاننا الاحتفاظ بالقصة، بالاستناد إلى الوظائف وحدها، وإنه لا يمكننا الاحتفاظ بالقرائن منفصلة عن الوظائف؛ في الحالة الأولى سنخسر جزءا كبيرا من المعنى، أما في الحالة الثانية فإننا سنخسر القصة كلها؛ ذلك أن القرائن هي غطاء للوظائف وأن الوظائف هي الأساس الذي يشد بناء القصة.

استنادا إلى هذه التمييزات سينخرط هو الآخر، بقليل من الإبداع هذه المرة، في الحملة الجديدة التي استهدفت الشخصية في النص السردي (الروائي وغير الروائي). فاكتفى في مقاله هذا بعرض لكل النماذج التي قدمها بروب وكريماص وبريموند ووتودوروف، وهي نماذج شكلت جميعها قفزة نوعية، أو تحولا جذريا في التعامل مع الكيانات الفاعلة في النص. لقد خلصتها من بعدها النفسي، وإحالاتها الواقعية (فهي مجرد كائنات من ورق)، فما هو أساسي

ليس كينونتها، بل أفعالها القابلة للإحصاء في النص، وخلصتها من بعدها الإنساني، فليس من الضروري أن تكون الشخصية إنسانا، فالأشجار والأبقار والمؤسسات وكل الكائنات الحية وغير الحية يمكن أن تكون سندا لوظيفة ما.

ومن هذا المنطلق، أصبحت النمذجة الخاصة بالشخصية مرتبطة بالمحمولات الأساسية التي تتشكل استنادا إليها الوظائف التي تُسند إلى الشخصيات في النص. ومن هذه الزاوية، لا تُعد هذه النمذجات تنظيما استبداليا لسلسلة من الأدوار تقوم بأدائها كائنات فحسب بل، أكثر من ذلك، إنها مرحلة محددة داخل مسار يقود من الوجه المشخص للأفعال الموصوفة في النص، إلى أساسها المجرد باعتبار إمكانية تكثيفها وردها إلى أصلها الأول: التمثيل لقيم مجردة من خلال حكايات، سواء تعلق الأمر برواية، أو تعلق بخرافة أو أسطورة. إن الشخصية، بصيغة أخرى، هي ركيزة لقيم لا يمكن أن توجد إلا مجسدة في فعل يقوم به كيان ما. فالكائنات توجد في المجتمع من خلال وظائفها لا من خلال هوية مجردة لا تحيل سوى على اسم.

وفي الخانة الثالثة يتحدث عن النشاط السردي باعتباره أداة مركزية في توزيع المادة المحكية وتنظيم العلاقات الممكنة بين الشخصيات وتصريف الحدث وفق "صبيب" محكوم بانفتاح البدء وموجه نحو ختم لا يمكن أن يكون "حسنا" إلا من خلال طريقة هذا التصريف. وستكون البؤرة المركزية في ذلك كله هي "الصوت" الذي يقف وراء ما يحدث و"يمنح" محكيه لمسرود له وفق قواعد هي ما يحدد طبيعة العوالم التي تحيل عليها القصة.

لا مجال إذن في هذا السياق للحديث عن" شخص" يروي قصة كما تروي العجائز خرافاتها. وبذلك وجب إقصاء كل التصورات الكلاسيكية الشهيرة الخاصة بوضع السارد: الكائن السيكولوجي الذي يتماهى مع المؤلف، والصوت العارف بكل شيء، دواخل الشخصيات ومحيطهم، ما مضى وما سيأتي، والصوت الذي يكتفي بسرد ما تراه شخصياته. إن السارد في تصوره وكذا شخصياته "كائنات من ورق"، ذلك أن العلامات الدالة عليه ليست في مكان آخر غير المحكي ذاته، وبالتالي يمكن أن تكون موضوعا لدراسة سميولوجية هي الأخرى(24). والحاصل إقصاء للمؤلف وإقصاء للعوالم الواقعية والاحتفاظ بعوالم موجودة داخل

القصة لا خارجها، "فمن يتكلم (المحكي) ليس هو من يكتب (في الحياة)، ومن يكتب لا يتماهى مع كينونة الكاتب"(25).

وهذا يعني أن "المستوى السردي تستوعبه علامات دالة على السردية، أي مجموع العمليات التي تقوم بإدماج الوظائف والأفعال ضمن التواصل السردي الرابط بين مانح للسرد ومستقبل له"(26). يدخل ضمن ذلك كل الصيغ الحكائية المعروفة (كان يا مكان، حدث ذات يوم...)، ما يُدرج النص المخصوص ضمن تجربة إنسانية كونية هاجسها الأساس هو تشخيص الزمن، أي منح الحياة معنى من خلال ما يؤثثها، ذلك أن السرد هو في جميع الحالات احتفاء بالزمن.

إن الانسجام والوحدة والتناسق، وهي مفاهيم غالية على البنيوية، هي حاصل الترابط الممكن بين كُلٍّ خفي لا يُرى، وبين أجزاء مرئية من خلال القراءة الخطية. والخلاصة أن وحدة النصوص وانسجامها لا يحددهما مضمون دلالي سابق على الكل فيها، أو موزع على أجزائها، بل إنهما حاصل سيرورات تشير إلى غنى التوقعات التي تدفع القراء إلى البحث عن أشكال معينة من التنظيم في النص والاهتداء إليها باعتبارها إمكانا ضمن إمكانات أخرى. وهذه الممكنات هي جزء من البناء" الشكلي" للقصة، وليست مادة معنوية مكتفية بذاتها. وهو ما سيقوم به في كتابه **س/ ز** s/z، حيث سيتبنى طريقة جديدة قائمة على تفكيك النص إلى وحدات تستند كل منها إلى مجموعة من الأسنن.

4

وله مع الصورة حكاية أخرى، فقد أشار في معرض حديثه عن الفوتوغرافيا إلى واقعة عجيبة كانت في تصوره بداية اهتمامه الخاص بالصورة عامة. فقد وقعت عيناه على صورة جيروم، الأخ الأصغر لنابليون، فبدا له أنه رأى العين التي رأت الإمبراطور. كانت دهشته كبيرة ولم يفلح في تقاسمها مع أصدقائه فعاشها في ما يشبه المتعبد في محراب العوالم البصرية. وسيولي، منذ تلك اللحظة، اهتماما خاصا للحقول البصرية التي ستصبح، هي الأخرى، جزءا من تأملاته في ميدان السميولوجيا، النشاط المعرفي الجديد الذي كانت اللسانيات سنده الأول وخزان مفاهيمه؛ وكان هو من أكثر السميائيين جرأة في نقل مفاهيمها إلى هذا الميدان بالذات، بل

ذهب بعيدا في تصوره للروابط الممكنة بين اللفظي، الحد المجرد والمفهومي، وبين البصري، الشحنة الانفعالية التائهة. "فلا وجود لإدراك في تصوره بدون مقولات، بل إن الصورة الفوتوغرافية تتخذ شكلا لفظيا لحظة إدراكها، إننا لا نستطيع أن نمسك بمضمونها إلا من خلال الغطاء اللفظي" (27).

وقد كان هذا الحسم أساسيا في تحديد طرق معالجة النص البصري باعتبار مقوماته الذاتية (لغته الخاصة)، وباعتبار وجود لغة واصفة لا يمكن أن تكون سوى من طبيعة لفظية. فخارج هذه اللغة ستلتقط العين سلسلة من الانفعالات تفقد معها الصورة قدرتها على قول شيء آخر غير الانفعال ذاته. فنحن ندرك الأشكال والألوان وحضور العالم الخارجي بكائناته من خلال إحالاته على دلالات مسبقة، لا على عالم مادي مكتف بذاته. فما يشير إليه الاستنساخ الظاهري للعالم ليس سوى وهم تحتمي به العين أحيانا من أجل تبيُّن وجودها داخل ممتد زمني يُرى في آثاره على الأشياء، لا في واجهات غير قابلة للتحديد.

لن نتوقف في سياقنا هذا عند الكثير من التفاصيل، سنكتفي بالإشارة إلى طريقة مداعبته للمعنى والاحتكاك به، فذاك سبيل من السبل التي تبيح لنا التداول في أمر الدلالات التي تنتجها الصورة، أو تتوهم العين العاشقة أنها تقوم بذلك على الأقل. فالصورة عالم مغلق مكتف بذاته، إنها دلالة على حضور غائب، أو هي فاصل فضائي بين ممثل ضمن وضع بعينه، وبين مساحات هي من صلب الوجود الطبيعي. وهذا الفصل هو الذي يبيح لنا الحديث عن أكوان دلالية قابلة للعزل والوصف.

إن التمثيل البصري في كل أشكاله يتضمن واجهتين بالضرورة: واجهة تقريرية، هي ما يشير إلى النظير ذاته (الشيء الممثل)، وأخرى إيحائية تحيل على الطريقة التي يقرأ من خلالها المجتمع محيطه(28). يدخل ضمن ذلك كل ما تضعه الثقافة بين ناظري الرائي لكي يتخلص من ظاهر الممثل ويبحثَ عن الدلالات المتمنعة والمستعصية على العين الكسول. تسهم في ذلك عناصر من جميع الطبائع: دلالة الألوان والأشكال والخطوط والوِضعات والمواقف المسكوكة والإيماءات وكل استعمالات الجسد وخزانه الإيمائي. وهذا ما يشكل المادة الرئيسة التي تُسند لغة الصورة وتُصاغ من خلالها معانيها.

من المؤكد أن الصورة ليست واقعا، ومع ذلك، فإن الممثل فيها لا يمكن أن يكون سوى نظير قد لا يستنسخ أي شيء، ولكنه يحاكي، بوجوده، عالم الموجودات. لذلك كانت الإرسالية البصرية (الصورة) إرسالية بلا سنن، إنها متصلة، أو هي وجود كلي يقتحم العين التي "لا تحتاج إلى وسيط لكي تمسك بمضمون ما ترى"(29). وقد يكون ذاك هو مصدر المعاني الأخرى التي تتجاوز إرادة التمثيل وحده. هناك المعنى المضاف الذي ينمو على ضفاف العين في النظرة، ما يطلق عليه بارث "الأسلوب"، أي الطريقة التي تتم من خلالها إعادة إنتاج العالم المصور. يتعلق الأمر بشظايا دلالية غير محددة في شكل بعينه، أو بمعنى ثان يتشكل داله من الطريقة التي تتم من خلالها معالجة الصورة، كما يقوم بذلك كل المبدعين، وقد يكون مدلولها فنيا أو إيديولوجيا يحيل على ثقافة المجتمع الذي يتلقى الصورة باعتبارها حمالة أوجه في الدلالات. ويبدو أن هذا الفاصل بين تمثيل حرفي لعالم خارجي وبين مضافات العين هو ما سيقود بارث إلى الحديث عن الإيحاء والتقرير عامة، وعن الرمزي وعن المعنى الثالث لاحقا.

ستصبح الصورة، ضمن ثقافة بعينها وضمن الاستعمالات الخاصة بأشيائها وكائناتها، مصدرا لدلالات تتجاوز التمثيل المباشر لواقعة ما. إنها، شأنها شأن كل الظواهر التي أودعها الإنسان بعضا من أسراره، متعددة المعاني. ومصدر هذا التعدد في العين، أي في البناء البصري ذاته، فهي حامل لمعلومة تخص المُمثَّل وتخص المحيط الذي ينتمي إليه، ما يسميه هو "المعنى الإخباري"، أو ما يمكن أن يُدرج ضمن البعد التواصلي المباشر الذي قد لا تتراح العين فيه عن معطيات أولية هي مادة الممثل ذاته، ولكنها مشدودة دائما، في ما يشبه سوء الظن، إلى ما يخفيه الظاهر، أو يسعى إلى مداراته.

ولكن الأمر لا يتعلق هنا سوى بيافطة خارجية قد لا تثير، إلا في النادر من الحالات، فضول مُبْصر يبحث في المصوَّر عن شيء آخر غير ما يقدمه نظير صامت، لذلك يتحدث بارث عن معنى ثان هو المستوى الرمزي، أي كل الدلالات التي بلورتها الممارسة الاجتماعية وأسندتها إلى الأشياء والكائنات، ما نسميه نحن الاستعمالات الاستعارية للمحيط. وتتوزع هذه الرمزية على سجلات متعددة منها ما يسميه سجل "الرمزية المرجعية" في المقام الأول، وهي طقوس اجتماعية خاصة بفئة أو شعب أو مؤسسة، ومنها سجل "المرجعية الحكائية"، ما تقوله الحكايات

عن الذهب والماء والنار والذوبان، وموقع هذه الظواهر وإحالاتها الممكنة على الجاه والقوة والسلطة. ومنها الرمزية الكونية ذات الإيحاء الانتروبولوجي، موقع الذهب باعتباره أصلا ثابتا لكل شيء ثمين في الوجدان الإنساني،.

يتعلق الأمر في هذه الحالات مجتمعة بما يسميه بارث "المعنى المرئي"* وهي كلمة دالة على ما يوضع في الواجهة. إنه يشير إلى ما يود الفنان التعبير عنه، أو المعنى الذي يقدمه للعين من خلال التصرف في الممثل ذاته. لذلك، فإن هذا المعنى ليس مختفيا ومتواريا، رغم رمزيته وبعده الإيحائي. إنه موجود، وهو الذي يبحث عن قارئه: فلا يمكن للذهب في صورة ما أن يكون دالا على نفسه باعتباره معدنا، تماما كما لا يمكن للماء أن يكون مجرد سائل لا طعم له ولا لون، كما لا يمكن للنار أن تكون مجرد تفاعل كيميائي مولد للحرارة، إن العين ترى في كل هذه الظواهر الخصوبة والانبعاث والاندفاع والحقد والحسد والحب والغيرة والكثير من الانفعالات التي سكنت الوجدان قبل أن تكون واجهة في صورة ما. والخلاصة من هذا التصنيف أن السنن في الصورة وفي "كل الفنون المحاكية يتشكل إما من رمزية كونية، وإما من بلاغة خاصة بمرحلة بعينها، أي تتضمن خزانا من المسكوكات"(30). وهي صيغة أخرى للقول، إن العين هي التي تُبصر حقا، ولكن الوعي الثقافي فيها هو الذي يُجلي جوهر الأشياء ويكشف عن موقعها داخل الدائرة الإنسانية. إن "السنن الإيحائي في الصورة الفوتوغرافية ليس طبيعيا ولا مصطنعا، إنه تاريخي" (31).

ومع ذلك، فإن بارث لا يقنع بهذين المعنيين، هناك في تصوره معنى ثالث هو جزء من الأثر المعنوي العام الذي تولده الصورة، بل قد يكون هو مصدر الكثير من المتعة التي تتمرد على المفاهيم وتفيض عنها، إن العين تلتقطه باعتباره انفعالات منتشرة في جميع المساحات التي تغطيها الصورة. إن هذا المعنى لا تذْكره التصنيفات التقليدية الخاصة بمستويات الدلالة، فهو ليس رمزيا، والرمزي عادة ما يكون صريحا ضمن تفاصيل البناء الخاص بالصورة، وهو ليس تقريريا، فالتقريري معطى جاهز، إنه حالة وجدانية قلما نستطيع صياغتها في مفاهيم قابلة للتداول بين الذوات المبصرة.

يتميز هذا المعنى"، الذي يطلق عليه المعنى المنفلت*، وهي كلمة مشتقة مما هو دائري وغير مستقيم ومتناثر، بكونه "دالا بدون مدلول، وذاك مصدر صعوبة تعيينه" (32). وهو ما يعني، حسب بارث دائما،" أن المعنى المنفلت موجود خارج اللغة، ولكنه موجود ضمن ما يشكل فعل التحدث"، وفي نهاية الأمر، فإن المعنى المنفلت، يقلق ويقلص من حجم المفاهيم النقدية، لأنه منفصل ولا يكترث للقصة، وللمعنى المرئي (باعتباره معنى القصة) (...) إن الدال فيه غير قابل للامتلاء، إنه عرضة لإفراغ دائم، ولكنه لا يُفرغ أبدا، إنه في حالة هيجان دائم"، (...) إن الرغبة فيه لا تصل إلى حالات تشنج تصيب المدلول الذي يقود الذات عادة إلى نوع من السكينة وهي تتعرف على محيطها وتسميه"(33).

يتعلق الأمر بمعنى غريب حقا، قد يكون مجرد محاولة من بارث لـــــ "مأسسة" إحساس خاص يتجاوز البصري بكل معادلاته اللفظية التي تقلص من امتداده. ذلك أن قوة الانفعال ليست مستمدة من تسميته، بل مصدرها الاستعصاء على تعيينه في الكثير من الحالات. لذلك قد يكون هذا النوع من المعنى مجرد إحساس، أو انطباعات عامة غير قابلة للوصف، أو هو أولانية، بتعبير بورس، لا تشير على الذات بدلالة قابلة للمفهمة، بل تمدها بمتعة عادة ما لا تستطيع تحديد مصدرها، إنها نُتَف دلالية تختفي في تفاصيل تغطي عليها الدلالة الأولية، لتعشش في المضافات الرمزية. أو هو، بعبارة أخرى، حالة إشراق عابر أو لحظة دلالية لا تسكن المفاهيم بل تلتقطها العين ثم تختفي، تماما كما أن النوعية ليست سوى إحساس أولي لا نستطيع رده إلى موضوع، إنها منفلتة من أي تجسد: ما يحدثه الأحمر من "رنين"، وما يوحي به الخشن من تقزز في النفس، إنه شبيه بإشراقة، ابتسامة أو لحظة فريدة من غروب شمس تغرب كل يوم، ولكنها لا تكف عن مد العين بمتعة لا تبلى. وفي جميع هذه الحالات، فإن الأمر يتعلق بأشياء تتسرب إلى الوجدان، ولكنها تنفلت من التعيين الحاسم، "فلا معادل لفظي لإحساس ملون"، كما يقول فاليري. نحن مع هذا المعنى أمام ما يمكننا من الانفلات من التشخيص العيني لكي نستوطن استيهامات الصورة.

كانت هذه إطلالة عامة على بعض من السحر الذي مارسه بارث علينا طيلة ثلاثة عقود. لقد أعاد صياغة كل شيء، الوقائع والنصوص والانفعالات التي تسكن العين. "لم تكن له

حقيقة يفرضها على الآخرين ولا على نفسه هو؛ ولعل هذا ما جعله عرضة لهجومات لم يكن يحسن صدها (لأنه كان محاربا سيئا). لقد كان يبدو دائما في عمر طلبة آخر محاضرة له (في الوقت الذي تكون فيه الأفواج السابقة قد شاخت)، ولم يجد صعوبة في الانخراط في آخر الابتكارات" (34).

ما قدمناه في هذه الصفحات لا يُغني بالتأكيد عن قراءة نصوص بارث، بل يحرض على العودة من جديد إليها، فحالات التشظي الذي يعيشه العالم في حاجة إلى فكر نقدي قد يساعدنا على التخلص من الدوكسا والأحكام الإيديولوجية والعقدية الجاهزة.

هوامش

1-انظر الحوار الذي خصص به مجلة Magazine lire أبريل 1979 ص 28

2-S/Z ص 16

3- ص 225

4-الدرس ص 70-71

5-ص درس15

6-(الدرس ص 32).

7-Roland Barthes : Leçon, éd Seuil, 1978, p15-16 وهو الدرس الافتتاحي الذي ألقاه بكوليج دو فرانس، في 7 يونيو 1977 بمناسبة تنصيبه أستاذا في هذه المؤسسة.

8-Mythologies, éd Seuil,1957,p.7-8

9-نفسه ص 7

10-نفسه ص10

11-L'obvie et l'obtus, Essais critiques III, éd Seuil,1982, p.21

*- الكلمة مشتقة من الفعل claus الذي يعني دمر .

12-Mythologies, éd Seuil,1957,p.193

13-نفسه ص 193-194

14-Mythologies, p.201

15-نفسه ص207

16-نفسه ص208

17-L'aventure sémiologique, éd Seuil, 1985, p.260

18-l'analyse structurale du récit, éd Seuil,1981,p.7

19-نفسه ص8

20-نفسه ص 9

21- نفسه ص 11 22-نفسه ص12

23-انظر مقالته الشهيرة La structure et la forme في كتابه Anthropologie structural, deux, 139-173

l'analyse structurale du récit,p.25-24

25-نفسه ص 26 26-نفسه ص27

L'obvie et l'obtus,p .21-27 28-نفسه ص 11

29-نفسه ص11

*- sens obvie 30-نفسه ص11

31-نفسه ص 20

*- sens obtus 32-نفسه ص55

33-نفسه ص55-56

34- تزفتان تودوروف : بارث الأخير، ترجمة أحمد الفوحي Tzvetan Todorov, Le dernier Barthes, Poétique n 47, 1981 ، علامات العدد 44 ص

******

القاموس البصري عند بارث

عبد الرحيم كمال

السمت Air: يُعرف بارث سمت وجه ما باعتباره المضاف الجوهري للهوية". إنه التعبير عن حقيقة الكينونة. فالنظر إلى بورتريه شخص ما معناه البحث عن جوهره كما هو في ذاته. ذلك أن الفوتوغرافيا تحدد وجود الكائن "في ما هو أبعد من تشابه بسيط مدني أو وراثي".

إن السمت، على هذا الأساس، ليس مجموع السمات الفسيولوجية، لأنه لا يدخل ضمن ما لا يقبل التجزيء أو الوصف. "إن السمت ليس معطى جاهزا فكريا، كما هو الأمر مع الملمح. ولن يكون أيضا تناظرا بسيطا-كيفما كانت درجته، كما هو الشأن مع التشابه. الأمر ليس كذلك، إن السمت هو ذلك الشيء الفائض الذي يقود من الجسد إلى الروح، إلى حدس أولي، تلك الروح الصغيرة الفردية؛ قد تكون حسنة عند البعض وسيئة عند البعض الآخر".

وهذا مصدر تلك الأهمية التي تُعطى لكينونة الفرد في ذاتها كما تم تمثيلها، فما يمكن للصورة أن تكشف عنه (جوهر الكينونة حقيقتها) أمر موجود في المرحلة الفينومينولوجية والنهائية للتأمل البارثي. فينومينولوجيا يصفها هو نفسه ب " مرنة"، لأنها مرتبطة بتأمله للجسد. وهكذا سيكون السمت في نهاية الأمر شيئا أخلاقيا يمد الوجه بما يعكس قيمة الحياة فيه. إنه بذلك " ظل لامع يرافق الجسد".

النظير analogan: يتساءل بارث في تأملاته السيمولوجية حول الفوتوغرافيا عن مكونات الإرسالية الفوتوغرافية، وتبعا لذلك حول سننها. فإذا كانت الأنساق التمثيلية الأخرى (أو البصرية) تتشكل من وحدات تشكل سننا، فإن الفوتوغرافيا لها وضع خاص: إنها إرسالية بدون سنن. فلا يحتاج الرابط بين موضوع ما وصورته الفوتوغرافية إلى واصل، أي إلى سنن. إن

الصورة ليست هي الواقع، ولكنها أيضا نظيره التام، وهذا الإتقان في التمثيل التناظري هو الذي يحدد الفوتوغرافيا في تصور الحس المشترك أيضا ".

وإذا كانت الفوتوغرافيا إرسالية بدون سنن، فإنها بذلك إرسالية متصلة. إن المتصل يطرح على المتلقي الباحث مجموعة من المشاكل المنهجية من بينها أساسا مشكلة تفكيك وحدات الإرسالية ومشكلة تعيين المعانم الإيحائية.

الترسيخ ancrage :

1-تُعد وظيفة الترسيخ، في وصلة إشهارية أو جريدة ما، إحدى وظائف الإرسالية اللفظية في علاقتها بالإرسالية الأيقونية، وهو من طبيعة مزدوجة : حرفية ورمزية.

تساعد الإرسالية اللفظية، في مستوى الإرسالية الحرفية، على التعرف على العناصر المرجعية للصورة. يتعلق الأمر بوصف تقريري للصورة. إن الوظيفية التعيينية تتطابق مع ترسيخ لكل المعاني الممكنة (المعاني التقريرية) للموضوع من خلال الاستعانة بمدونة : فأمام طبق (إشهار أمبيكس) يمكن أن أتردد في التعرف على الأشكال والأحجام؛ التعليق (أرز وتون بالفطريات) يساعدنا على اختيار المستوى الجيد للإدراك، إنه يساعدني على تكييف نظرتي مع الموضوع وتكييف تفكيري أيضا".

وعلى مستوى الإرسالية الرمزية، فإنه لا يقود إلى التعرف، بل إلى التأويل؛ إنه يشكل نوعا من " الانطلاق الذي يمنع المعاني الإيحائية من الانتشار في مناطق مغرقة في الفردية أو في اتجاه القيم السلبية (أي يحد من القدرة الإسقاطية للصورة)".

2-إن الترسيخ ليس فقط وسيلة تُستعمل من أجل التقليص من تعددية معاني الصورة وتوجيه المستهلك، بل هو وسيلة لمراقبة المعنى والتوجيه الإيديولوجي. "إن النص يوجه القارئ نحو مدلولات معينة للصورة لكي يحميه من أخرى. فمن خلال قوة مركزية، تكون عادة خفية ، يوجه العين نحو معنى مختار قبلُ. "للغة بطبيعة الحال وظيفة توضيحية، ولكن هذا التوضيح هو في جوهره انتقائي؛ يتعلق الأمر بلغة واصفة لا تطبق على مجموع الإرسالية الأيقونية، بل على بعض العلامات فقط؛ إن النص يُعد فعلا بؤرة لنظرة المبدع إلى الصورة (وتبعا لذلك إلى المجتمع): إن الترسيخ مراقبة، إنه محكوم بمسؤولية في مواجهة القوة الإسقاطية للصور على استعمال الإرسالية.

فأمام الانتشار المحتمل لمدلولات الصورة، على النص أن يلعب دور الرقيب. وبهذا المعنى يكون النص خزانا لإيديولوجية مجتمع وأخلاقه.

المجال الأعمى Champs aveugle يطلق بارث "مجال أعمى" على مجال تخرج فيه الصورة عن إطارها، وتمتد إلى وعي المتفرج وتنشط ذاكرته كما ينشط ذاكرتها. إن المجال الأعمى مرتبط بـــــ ما يطلق عليه نقطة المدى* (punctum). فمن خلاله تكتسب الصورة مرجعا وتطلق "عنان الرغبة في رؤية ما تعرضه: لا يتعلق الأمر بما "يتبقى" من العري، ولا بالاستيهام، بل بالإتقان المطلق لكينونة أو روح أو جسد ممزوج بهما".

فمن خلال نقطة المدى هاته، يستطيع خارج-المجال(hors champs) الإطلالة على مجال الصورة الذي تبلور داخل وعي ذاك الذي ينظر. ويسمى هذا المجال أعمى لأنه ينتمي إلى نظام غموض الكائن، تلك المنطقة الملتبسة في الذات. ويمكن التعبير عنه أيضا بالقول "إنه مجال صامت".

التواصل/الدلالة/التدليل communication/signification/signifiance : يميز بارث في تحليله لبعض الوحدات الفيلمية لإزنشتاين بين ثلاثة مستويات للمعنى:

1-مستوى التواصل: وهو مستوى إخباري حيث تتجمع كل المعارف التي تحيل عليها المكونات المرجعية للصورة (الديكور، الملابس، الشخصيات...). إن تحليل هذا المستوى يعود إلى سميائيات للإرسالية؛

2-مستوى الدلالة: وهو مستوى رمزي، وتتمفصل فيه الكثير من الرمزيات: رمزية مرجعية ورمزية خاصة بالفنان ورمزية تاريخية. إن تحليل هذا المستوى الثاني الذي يطلق عليه المعنى المرئي sens obvie من مهام سميائيات أكثر دقة من الأولى: سميائيات ثانية أو سميائيات جديدة ليست منفتحة على علم الإرسالية، بل على علم الرموز (التحليل النفسي، الاقتصاد، الدراماتولوجيا).

3-مستوى التدليل: وهو مستوى المعنى الثالث أو المعنى المنفلت sens obtus . ولا يجب الخلط بين هذا المعنى "وبين ظاهر المشهد، إنه يتجاوز نسخة الموتيف المرجعي"، " ولا يمكن الخلط أيضا

بينه وبين المعنى الدرامي للمشهد"، إنه موجود في ما هو أبعد من اللغة، كما لا يمكن تعيينه أو وصفه.

الإيحاء المعرفي connotation cognitive : يستدعي الإيحاء المعرفي لصورة فوتوغرافية ما استحضار كل معارف القارئ. وتعود مدلولات الإيحاء المعرفي إلى مجال المعرفة، أو المعرفة التي يمتلكها القارئ، معرفة لسانية ، أنتروبولوجية ثقافية جمالية.

الإيحاء الإيديولوجي connotation idéologique: يدرج الإيحاء الإيديولوجي أو الأخلاقي داخل صورة ما قيما وأفكارا. وهذه القيم والأفكار يمكن أن تكون من طبيعة سياسية أو دينية. إن تحليل الإيحاء الإيديولوجي معناه القيام بفضح ثقافة الجماهير التي تحول الثقافي إلى طبيعي وهي القيم التي يقوم المجتمع بتثبيتها من أجل إنتاج المعنى.

الإيحاء اللساني التاريخي connotation linguistico-historique: إن سنن الإيحاء الفوتوغرافي من طبيعة تاريخية، أي ثقافية. وهكذا، فإن قراءة صورة ما يشترط دائما "معرفة" عند القارئ، معرفة تحددها بنيات اللغة والثقافة. وهذا معناه أننا أمام إيحاء منذ اللحظات الأولى للإدراك اللفظي للصورة. وفي هذا الأفق" فإن الصورة، التي تُستوعب سريعا ضمن لغة واصفة داخلية هي اللسان، لا تعرف في واقع الأمر أي حالة من حالات التقرير؛ فهي لا يمكن أن توجد اجتماعيا إلا مستغرقة داخل إيحاء أولي، ذاك الذي تأتي به مقولات اللسان". وهي فكرة يمكن أن تتفق مع أطروحات وورف–سابير التي تقول إن كل لغة تقترح تقطيعا للواقع له علاقة ضرورية مع بنياتها الداخلية.

المتصل Continuité: إذا كان اللسان يتشكل من وحدات منفصلة لها قيمة خلافية في علاقة بعضها ببعض ويمكن تجزئيها، فإن الفوتوغرافيا، هذا النظير الذي لا سنن له، هي إرسالية متصلة، فوحداتها المكونة لا تقبل التجزيء: فكل شيء يمْثُل في الصورة الفوتوغرافية بطريقة مباشرة وآنية. ففي مقابل حرفية اللسان هناك متصل الفوتوغرافيا.

الأسطورة (الفوتوغرافية) Mythe(photographique) : أصدر بارث مقالا هو خاتمة كتابه "أسطوريات" تحت العنوان التالي: "الأسطورة اليوم". أعطى فيه للأسطورة معنى جديدا.

" إن الأسطورة في تصوره نسق تواصلي، إنها إرسالية، وهو ما يعني أن الأسطورة ليست موضوعا ولا مفهوما أو فكرة، إنها نمط في الدلالة، إنها شكل". فكل شيء يمكن أن يكون أسطورة ما دام الموضوع الأسطوري (فكرة صورة سلوك ما، شيء ما) مدرجا ضمن شبكة اجتماعية تمنحه معنى. إن الصورة الفوتوغرافية أيضا، موضوعا أسطوريا، تتضمن إرسالية إيديولوجية ما بلورها المجتمع، ثقافة وتاريخ.

إن الأسطورة الفوتوغرافية (أو الفوتوغرافيا)" تعود إلى علم عام يتجاوز اللسانيات هو ما نطلق عليه السميائيات". إنها تشكل إذن نسقا سميولوجيا قابلا لتحليل سميولوجي يحول ثقافة البرجوازية الصغيرة إلى طبيعة كونية".

وفي النهاية، تتطابق كل أسطورة (ومنها الأسطورة الفوتوغرافية) مع خطاطة فكرية أو سلوكية جماعية تَشْرط الإنتاجات الرمزية المختلفة لمجموعة اجتماعية ما.

الطبيعة(مركب) الثقافة (نسق) nature (syntagme) culture(système)

أقام بارث انطلاقا من دراسة حول النسق العام للصورة توازيا بين النسق الشامل للدلالة (وتبعا لذلك مع السميولوجيا عامة) ويقترح الفرضية التالية: "إن عالم المعنى الشامل يتم تفكيكه بطريقة داخلية (بنيوية) بين النسق باعتباره ثقافة والمركب باعتباره طبيعة: إن الأعمال المصنفة ضمن ثقافة الجماهير تجمع جميعها، من خلال جدل متنوع متفاوت في النجاح، الانبهار بطبيعة، هي تلك التي يقدمها المحكي، والقصة والمركب، ومعقولية ثقافة ما المحتمية ببعض الرموز المنفصلة التي يخفيها الناس بعيدا عن الكلام الحي".

إن تحليل النسق-الثقافة ليس معناه القيام بتحويل هذه البنيات السوسيوتاريخية إلى طبيعة، أي منحها قيمة كونية لازمنية".

إيديولوجية Idéologie

1-تحيل الإيديولوجيا عند بارث على " الحقل المشترك لمدلولات الإيحاء". يُعد هذا الحقل خزانا ديناميا تنتظم من خلاله عملية إدراك العالم والآخر، وتنتظم من خلاله أيضا عملية إنتاج كل شيء كيفما كانت مادته (صورة سلوك، كلام، موضوعات). وتتطابق مع الإيديولوجيا العامة دوال إيحائية تتخصص حسب المادة المستعملة؛ يطلق بارث على هذه الدوال الموحيات،

يشكل مجموعها بلاغة. "وتبدو البلاغة بذلك باعتبارها قوة دالة للإيديولوجيا". وهذا ما يشكل وحدة كل إيديولوجيا وتبعا لذلك كل بلاغة.

2-تنتظم الإيديولوجيا في محاور معنمية "عميقة" تتجلى في أنساق إيحائية لكل العلامات النمطية (صورة، كلام، موضوعات، سلوك). إن تحليل إيديولوجيا خاصة بتاريخ أو مجتمع معناه القيام، اصطناعيا، بتعيين معالم إيحائية ثم تنظيمها في حقول متداخلة وفي تمفصلات استبدالية (من المحتمل أن تكون متقابلة في ما بينها)، إلى أن نصل إلى تشكيل مسارات أو محاور معنمية.

الإيضاح Illustration : يثير بارث في معرض حديثه عن الإيضاح الإشكالية التالية: ما هي البنية الدالة للإيضاح، "هل تحل الصورة محل بعض المعلومات الخاصة بالنص من خلال استطراد، أم تضيف معلومات خاصة بالصورة ؟ "إن الجواب عن هذه الأسئلة يقتضي الإحالة من جديد على السيرورة الإيحائية التي تقود إلى تطبيع الثقافي واللغة الواصفة.

صورة Image : إليكم هذا التعريف النادر الذي قدمه بارث للصورة في معناها العام والذي يثير الكثير من الإشكاليات الهامة الخاصة بمعنى الصورة (فوتوغرافيا، لوحة نحت سينما).

حسب اشتقاق قديم تعين، ترتبط الصورة بالجذر imitari المحاكاة. ها نحن مباشرة في قلب إشكالية من أهم ما يمكن أن يطرح على سميولوجيا الصورة : هل بإمكان التمثيل التناظري (النسخة) إنتاج أنساق حقيقية للعلامات وليس مجرد كتلة من الرموز؟ هل يمكن تصور وجود "سنن" تناظري وليس رقميا؟ اللسانيون، كما هو معروف عنهم، يستبعدون من اللغة كل تواصل تناظري، من قبيل لغة النحل واللغة الإيمائية، فهذا الشكل التواصلي لا يتمتع بالتمفصل المزدوج، أي قائم في نهاية الأمر على طبيعة التأليفات لوحدات رقمية، كما هو الحال مع الأصوات. إن اللسانيين ليس وحدهم من ينظرون نظرة الريبة إلى الطبيعة اللفظية للصورة؛ إن الحس المشترك يرى هو أيضا في الصورة بؤرة لمقاومة المعنى باسم فكرة أسطورية للحياة: الصورة تمثيل، أي هي في نهاية الأمر بعث، ونحن نعرف أن المعقول مضاد للمعيش. وهكذا، فإن التناظر من الجانبين ينظر إليه باعتباره معنى فقيرا: البعض يعتقد أن الصورة هي نسق ضحل في علاقته باللسان، والبعض الآخر يعتقد أن الدلالة لا يمكن أن تستنفد مجمل دلالات الصورة. والحال أن

الصورة، خاصة إذا كانت الصور تقليصا لحجم المعنى، أي أونطولوجيا للدلالة التي يمكن أن تكشف عنها. كيف يأتي المعنى إلى الصورة؟ وأين ينتهي ؟ وإذا كان قابلا للاستنفاد فماذا بعده ؟ نحن هنا أمام مجموعة من الأسئلة المؤسسة للتأمل البارثي في الصورة التي حاول الإجابة عنها في مرحلته العلمية.

المعنى المنفلت sens obtus

1-يميز بارث بين ثلاثة مستويات في المعنى : معنى إخباري (وهو معنى له علاقة بالتواصل)، ومستوى رمزي (وهو مستوى خاص بالدلالة المرئية) ومستوى التدليل (المعنى الثالث الذي يطلق عليه المعنى المنفلت).

ويطلق بارث المعنى المنفلت على ذلك المعنى الذي يستعصي على الضبط والذي لا يوصف وغير القصدي والمنتشر في كل الاتجاهات. إنه حاضر في الصورة، ولكنه هارب دائما لأنه بلا مادة وبدون شكل. فمن خلال هذه الكلمة فقط استطاع أن يحيط بغير القابل للتحديد في معنى منفلت. ذلك أن obstusus اللاتينية تعني "المنتشر، ودائري الشكل). ففي نص يكون المعنى المنفلت معنى منتشرا، لا وجود له بشكل صريح بل هو تشظٍ بلا نهاية. بل الأمر أبعد من ذلك: "يبدو المعنى المنفلت وكأنه يُستعمل خارج الثقافة والخبرة والإخبار". إنه يفتح اللغة على اللامتناهي. إن سمته الأساسية هي المجانية. لذلك يظهر بشكل منتظم في اللعب بالكلمات والسخرية. إنه أخيرا إنفاق بدون حساب لا يكترث للمقولات والمجدي وغير المجدي والأخلاقي والإخباري والجمالي وغير الجمالي. إنه مجاني، وهو أيضا غير قابل للتحديد.

2- إن المعنى المنفلت ليس مكونا شكليا أو دلاليا أساسيا للغة، ذلك لأنه حتى في الحالة التي نحذفه فيها (إذا استطعنا فعل ذلك)، فإن "التواصل والدلالة سيظلان هناك وسيتم تداولهما". وبعبارة أخرى، إن المعنى المنفلت غير قابل للتحليل بنيويا : لا وجود لفيلولوجي ولا عالم دلالة ولا عالم تركيب " قادر على تحديد وجوده الموضوعي"، أي الوجود الشكلي والجوهري. وبكلمة واحدة إنه حضور-غياب سديمي ولكنه قوي.

3-إن مصدر صعوبة تحديد المعنى المنفلت هو أنه لا رابط له مع المرجع ولا مع المرجعية باعتبارها سيرورة شكلية: "كيف يمكن أن نصف ما لا يمثل أي شيء"، كما يقول بارث؟

4- يعتقد بارث، وهو يتساءل عن الموقع الذي يجب أن يحتله المعنى المنفلت ضمن سلسلة مركبية للحكاية والقصة، أن المعنى المنفلت "هو المحكي المضاد ذاته؛ متشظي غير متمكن من كيانه مرتبط بمادته الخاصة، لا يمكنه أن يؤسس (إذا تتبعنا أثره) إلا تقطيعا آخر غير تقطيع المستويات والمقاطع والمركبات (تقنية أو سردية): تقطيع غريب لا منطقي ومع ذلك فهو حقيقي.

المعنى المرئيobvie: المعنى المرئي ويطلق عليه عامة المعنى الرمزي. إن خاصيته الرئيسة هي طابعه القصدي. "وتعني obvuis ما يمثل في الواجهة، وهو ما يصدق على المعنى المرئي، فهو الذي يبحث عني". يتعلق الأمر إذن بمعنى يتوجه إلي لأنه موضوع حوله إجماع ومواضعة من لدن المجموعة اللسانية والثقافية التي أنتمي إليها. إنه جزء من معجم عام وقاموس رمزي بلورته هذه المجموعة. فمن خلاله تُسرب كل القيم الجماعية، أي الدلالات التي يتبادلها القراء والمؤلفون في ما بينهم.

فوتوغرافيا القناع Photographie du masque : إن التفكير في الفوتوغرافيا هو في الواقع التفكير في استراتيجياتها المزدوجة قصد التغطية على الواقع والكشف عنه: ذلك أن المجتمع يخشى المعنى الخالص. يخشاه عندما يكون نقديا. ولهذا السبب، فإن كل فوتوغرافيا هي من هذه الزاوية: فوتوغرافيا الجماهير". بعبارة أخرى، سيكون" القناع هو المعنى، من حيث كونه خالصا بشكل كلي".

ولقد أنتج بارث، وهو يمسك بهذا الحذر المرضي للمجتمع من المعنى المباشر والخالص، استراتيجيات للتشويش على هذا المعنى. وأبسط أشكال هذا التشويش هو تحويل الحمولة (أو القيمة) السياسية للصورة إلى حمولة (قيمة) جمالية.

هناك شيء في حاجة إلى تدقيق، ففوتوغرافيا القناع " ليست نقدية إلا في نظر هؤلاء القابلين للنقد".

الفوتوغرافيا /التشكيل Photographie/peinture : إذا كان الكثير من المنظرين والمؤرخين يربطون ظهور الأشكال الفوتوغرافية الأولى بالفن التشكيلي، فإن بارث يرسم قرابة مباشرة تنطلق من المسرح القديم وصولا إلى الفوتوغرافيا. ذلك أن الروابط عنده بين الفوتوغرافيا والتشكيل هي من طبيعة محاكاتية. وهذا يفسر لماذا كانت "الفوتوغرافيا دائما تحت سلطة التشكيل (...) لقد

جعلت منه، من خلال نسخها واحتجاجاتها، المرجعية المطلقة الأبوية كما لو أنها ولدت من رحم اللوحة". بل أكثر من ذلك، ليست التصويرية في مجملها سوى " تضخيم لما تعتقده الصورة في نفسها".

الفوتوغرافيا التفكرية Photographie pensive: يتحدث بارث عن الفوتوغرافيا التفكرية، ويتحدث أيضا عن تفكرية الفوتوغرافيا، أي تلك التي تدفع إلى التفكير وتوحي بمعنى وتستثير داخليا نقدا من طبيعة اجتماعية وأخلاقية وسياسية. وهكذا فإن هذه التفكرية تقاس على" قدرتها على خلخلة النظام القائم وقدرتها الاستفزازية والرهبة التي تثيرها عند المتلقي". وتنتج الفوتوغرافيا التفكرية دائما معنى غير ذاك الذي يحال عليه حرفيا.

الصورة بورتريه Photo portrait : الصورة بورتريه هي خدعة. إنها "حقل مغلق من القوى يتداخل فيها أربعة أنواع من المخيال وتتواجه فيما بينها وتتشوه. فأمام العدسة أنا في الوقت ذاته ما أعتقد أني هو، وما أود أن يعتقده الناس في وما تعتقده الصورة في، وذاك الذي يستعمل صورتي للكشف عن طاقته الفنية. بعبارة أخرى، يتعلق الأمر بفعل غريب لا أكف عن تقليد نفسي. ولهذا السبب كلما التقطت لنفسي صورة انتابني إحساس بأنني غير أصيل، بل أحيانا إحساس بالخدعة". إن صورة البورتريه هي تجربة للموت. يشعر الشخص وكأنه أصبح موضوعا، أي شبحا.

الوضعة pose

1-يسجل بارث، وهو يعلق على صورة لكينيدي، الاشتغال التقريري والإيحائي للوضعة. فالوضعة تهيء وتدرج مدلولات الإيحاء. فالسمات الإيحائية التي يلتقطها المنظر (الشباب، الروحية، الطهارة) مستمدة من قاموس من المواقف المسكوكة (الأيدى المتشابكة، النظرة إلى السماء) يشترك فيها الفوتوغرافي مع المجتمع الذي ينتمي إليه. يقترح بارث، من زاوية دياكرونية، ما يشبه نحوا تاريخيا للإيحاء الإينوغرافي. وعلى هذا النحو أن يستخرج مادته من التشكيل والمسرح وتداعي الأفكار والاستعارات الشائعة الخ، أي من الثقافة. وستمكننا هذه الإنوغرافيا المقارنة والتاريخية الإحاطة بتطور المواقف والوضعات وتطور دوالها ومدلولاتها.

2- تصبح الوضعة في الغرفة المضاءة هي ما يؤسس الفوتوغرافيا، إنها نواتها الأولى. وتبعا لذلك وجب تحديد معنى هذه الكلمة. فإذا كانت هناك دائما وضعة في الفوتوغرافيا، فإن سبب ذلك يكمن في أن الوضعة تتجاوز موقف الموديل والهدف والتقنية. إن الوضعة هي "حد دال على "قصد": وأنا أنظر إلى صورة أدرج في نظرتي فكر هذه الأداة، التي بفضلها أصبح شيء ما حقيقيا جامدا أمام العين. إني أصب جمود الصورة الحاضرة في اللقطة الماضية وهذا التوقف هو ما يشكل الوضعة". إنها، بهذا المعنى، هي ذلك التوقيف المؤقت للزمن من أجل تثبيت الحياة كما لو أنها واقع حي. إن الوضعة تمزج بين الواقعي والحي. وهذا مصدر التعميم المبالغ فيه عند بارث تجاه الوضعة: "إن السمة التي لا تحاكى (نواتها) هي أن شخصا ما رأى المرجع عيانا (حتى لو تعلق الأمر بأشياء)، أو رأى شخصا ما. وفضلا عن ذلك، فإن الفوتوغرافيا بدأت، تاريخيا، باعتبارها فنا للشخص ولهويته وحالته المدنية، ما يمكن أن نصفه، بكل معاني العبارة، ضمن "ما يشكل الهوية الإنية الثابتة".

-مقتطفات من قاموس اقترحه الأستاذ عبد الرحيم كمال في كتابه :La photographie selon Roland Barthes الصادر عن كلية الآداب مكناس 1997.

–* نقطة المدى (punctum) نقطة تكف الرؤية بعدها عن أن تكون مميزة.

****

في الحاجة إلى رولان بارث

جعفر عاقل

المعهد العالي للإعلام والاتصال – الرباط

نؤكد بدءا أن قراءتنا هذه، لن تجازف بنفسها في مناقشة القضايا والأسئلة والمفاهيم التي تضمنتها طروحات بارث الخاصة بالاستعمالات اليومية للفوتوغرافيا في مجتمعاتنا المعاصرة. أي تلك الأشكال والمحتويات التي توظفها الفوتوغرافيا سواء في المجال الصحفي أو الإشهاري أو الفني أو غيرهم. أولا لأننا لا نتسلح بالمرجعيات المعرفية والحقول الفكرية نفسها التي غرف منها بارث أثناء تشييد أطروحته. وثانيا لأن الأفق الذي ترسمه هذه القراءة لنفسها لا يتعدى حدود إثارة بعض الملاحظات الخاصة بالعلاقة التي أسسها رولان بارث مع المغرب من خلال الصورة الفوتوغرافية.

الفوتوغرافيا في التحديد البارثي : ارتبطت إسهامات رولان بارث فيما يخص النقاش الفكري والثقافي والفني الذي عرفه القرن العشرين حول الصورة عموما والفوتوغرافيا تحديدا بالنسقية في التفكير والموسوعية في البحث. وهذا ما يفسر في تصورنا كيف أن جزءا كبيرا من النتائج المعرفية والمنهجية التي انتهت إليها نظرية بارث في هذا المضمار ما تزال تجيب عن القضايا والأسئلة الراهنة التي تثيرها الصور في مجتمعاتنا. الأمر الذي يطرح بإلحاح إعادة قراءة وتأمل ثم تفكيك الفكر البارثي.

لقد أخذت الصورة عموما والصورة الفوتوغرافية تحديدا حيزا هاما في كتابات بارث وأيضا من اهتماماته المنهجية والفلسفية والإيديولوجية. إن هذا الاهتمام الخاص بجوهر الفوتوغرافيا وتطور أسنادها وقضاياها الفنية والجمالية والثقافية قد يلمسه القارئ لأعماله حينما

يدرسها من منظور كرونولوجي. وبعودة القارئ لمؤلفاته كـ"أساطير" و"نسق الموضة" و"امبراطورية العلامات" و"الغرفة المضاءة"؛ سيدرك حجم المساحة وكذا المكانة التي تتبوؤها الفوتوغرافيا في كتاباته. وهو الأمر الذي يجعل بارث في ظننا من أهم المؤسسين للنقد الفوتوغرافي في القرن العشرين.

وقد اتخذ منتجه النظري عن الفوتوغرافيا صيغا متعددة، إذ يتوزع ما بين كتابة ذات طابع منهجي وتارة ذات طابع ثقافي وأخرى ذات موضوع ذاتي / أوتوبيوغرافي. لكن، بالرغم من تعدد المقاربات والرؤى وزوايا المعالجة، فإن الخلاصات والنتائج والاستنتاجات تبقى واحدة. ويمكن تلخيصها إجرائيا في إثارة مجموعة من الأسئلة حول مفهوم النظر وقضايا المرئي وكيفية توليد المعنى في الصورة ثم الآليات التي توظفها الصورة للتأثير في المشاهد. أي التساؤل عن المكونات التي تشتغل بها الصورة الفوتوغرافية، سواء على مستوى المحتوى أو الشكل، في تمثيل "الواقع" وإنتاج المعنى والدلالة. لأن الفوتوغرافيا علاوة على وظيفتها التوضيحية أو التزيينية، فإنها تتضمن تمثيلا لمتخيل فردي أو جماعي، وهي من جهة أخرى تحوي حمولة إيديولوجية وثقافية. ثم إنها تعكس، من خلال استعمالاتها المتعددة هذه، حيوات الأفراد والمجتمعات، كما تعكس صورة عن نفسها وعن "الواقع" في الآن نفسه.

وقد خلص بارث من خلال تساؤلاته عن مصدر هذه السلطة التي تتمتع بها الصورة الفوتوغرافية إلى التفكير في توسيع دائرة بحثه، ليشمل أيضا تحليل النص اللفظي الذي قد يرافق الصورة في تثبيت معاني مدلولاتها. لأنه بالإضافة إلى المعرفة المسننة التي تعبر عنها الصورة الفوتوغرافية من خلال أسلوبها الخاص في الإحالة على الواقع وتصويره، ثم من خلال طريقتها الخاصة في استعمال العناصر البصرية، أي الأشكال والأحجام والألوان، الخ. هناك أيضا المكون اللفظي الذي يسهم بدوره في توليد معاني الصورة وفي إنتاج دلالتها، وذلك إما من خلال وظيفة الترسيخ التي تقوم بتقنين المعاني الإيحائية المتعددة التي تفوح بها الصورة أو من خلال وظيفة المناوبة التي تقوم بالتكامل والتشارك في تشكيل الصورة في ذهن المشاهد. فبدون هذه العلاقة التفاعلية، يصعب الحديث عن معنى الصورة حسب منطوق بارث ثم لأن الصورة تخضع بشكل غير مباشر للمفهمة التي يفرضها المكون اللفظي.

بارث والمغرب الفوتوغرافي: ارتبطت صورة المغرب في ذهن بارث، سواء خلال زياراته المتقطعة أو حتى خلال فترة إقامته القصيرة بمدينة الرباط، بالرغبة واللذة والمتعة. وقد أخذت هذه الأهواء تمظهرات متعددة عنده، فهي تارة تتجسد في صيغة كتابة شذرية، ومرة احتفاء جسديا وأحيانا أخرى فعلا بصريا. إن تردده المتكرر على المغرب شكل بداية مغامرة فكرية وفنية وحياتية جديدة. بل أكثر من ذلك، استطاع اليومي المغربي ببساطته وفوضاه، أن يحفزه على تجريب أسلوب جديد في الكتابة مغاير في شكله ومختلف في محتواه عن نصوصه السابقة. ولعل مؤلف"Incidents" وكذلك التعليق الذي خصه لرسالة الجيلالي في كتاب" Roland Barthes par Roland Barthes" شاهدة على هذا المنحى الجديد الذي ستسلكه الكتابة البارثية. إن هذا "الإعجاب" بأرض المغرب وطبيعته وساكنته وروائحه وألوانه، سيُسهم أيضا في استعمال أسناد مختلفة وإبداع أشكال تعبيرية جديدة تمزج ما بين النصوص البصرية والمكتوبة.

أما الصورة الفوتوغرافية، فسترافق بارث في رحلاته إلى المغرب باستعمالات وتوظيفات متعددة. وسيكون لها هي الأخرى أثر كبير في محطاته الفكرية اللاحقة. ويمكن تأطيرها عموما في خانتين، الأولى تمثل مشاهد ولحظات متفردة لفضاءات ومناطق جغرافية مغربية متعددة. وأخرى تقدم للرائي بارث نفسه بوصفه موضوعا فوتوغرافيا. وسواء تعلق الأمر بالنموذج الأول أو الثاني فالسمة البارزة لهذه الصور هو الطريقة التي يَتمثَّلُ بها الموضوع المصوَّر أي فوتوغرافيات تقطع مع المُسَطَّح والراكد والجامد، صور تفتح أمام نظر المشاهد أفقا جديدا وتهيؤه نفسيا للنفاذ إلى عمق الصورة وجوهرها ومن ثمة الإبحار في معانيها. إن الرهان الأساس هنا هو التخلص النهائي من هيمنة فكرة المرجعية التي تسيطر على الصورة الفوتوغرافية وتكبِّلُها.

ولعل صورة النخيل التي ترافق النص المعنون بـــ"نَحْوَ الكتابة" مثالا بارزا على ذلك. ويعضد بارث هذا الاختيار من خلال عنوان المفتاح الذي أرفقه بالصورة "نخيل بالمغرب Palmiers au Maroc" وأيضا النص الذي يعرف من خلاله عناصر الشبه بين الحروف الأبجدية في الثقافة الإغريقية والأشجار وتحديدا شجر النخيل. وكلها أفكار وتأملات وتأويلات تسير في اتجاه الاحتفاء بالأشياء والكلمات والصور في زمنها الأول بحيث الفوضى والالتباس الجميلان

يسودان بشكل مطلق. إن هذا الحياد الذي يبني عليه بارث تصوره في انتقاء الصور، سواء تعلق الأمر بالبورتريهات التي تمثله أو تلك التي يستعملها للتوضيح. يقوم على مبدأ يجعل كل المسافات بين الحضارات والحدود بين الثقافات تتلاشى، إن لم نقل تنمحي تماما. فالمتأمل للبورتريهات التي أنجزت له بالمغرب سيلاحظ بأنها لا تختلف تماما عن نظيرتها بفرنسا أو بلدان أخرى. فالمشاهد للصور لا يعثر على دليل قد يهديه إلى مكان التقاط الصورة وزمنها. إن المغرب حاضر ليس بوصفه ديكورا طبيعيا أو عمرانيا أو عنصرا بشريا، وإنما باعتباره لحظة إحساس ورغبة وانتشاء. فالفوتوغرافيات التي يعرض علينا ليست بضاعة أنتجتها عين سائح فتن بنور المغرب، وإنما يقدم درسا في مفهوم النظر ومعانيه وتحديدا كيف ينبغي أن نؤسس لنظر جديد مع الآخر. إنها صور تنفلت من كل تسنين قد يشوش على المعنى الذي أراده لها بارث ويريد أن يتقاسمه مع مشاهده أو قارئه.

إن العلاقة التي تربطه بهذه الصور ومن ثمة مع المغرب ليست في حقيقة الأمر سوى ذريعة للوصول إلى فهم النفس. فالمغرب يلعب هنا دور العامل المساعد للعبور إلى كنه الذات ومعرفة أحزانها وأفراحها، لذاتها وجروحها. إنه الوسيط للبحث عن ذلك الشيء المفقود في الذات.

Roland Barthes, ***L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III***, éd. Seuil, , Paris, 1982, p.32 -1

Roland Barthes par Roland Barthes, éd. Seuil, Coll. Points Essais, Paris, 1975, p.p 48-49-2

بارث الأخير*

تزفتان تودوروف

ترجمة: أحمد الفوحي

ستبقى وفاة بارث بالنسبة إلي مرتبطة أيما ارتباط بتجربة أخرى تهمه: إنها قراءة الغرفة المضاءة؛ المؤلَّف الذي نجد الموت حاضرا فيه باستمرار حضورَ الموت[1] وموت أمه وموته هو نفسه. ولا يمكنني فصل حدث [الموت] عن هذه الجمل التي تتردد باستمرار: " لقد ماتت، و[بموتها] لم يعد بمكنتي إلا انتظار موتي التام الذي لا مراء فيه." "بعد هذا الموت الأول أصبح موتي محتوما، ولا يسعني، خلال الفترة الفاصلة بين الموتين، إلا ترقب ساعتي." فالتطابق بين الجوهري والعرضي أمر محير للغاية.

من العادي جدا القول عن شخص ما إنه لا يعوض (ومن هذا الذي يمكن تعويضه؟). يبدو في نظري أن هناك سببا إضافيا لإطلاق هذا الحكم على بارث: وهو مرتبط بالدور الذي كان يقوم به في حياتنا الثقافية. لقد كان ينتمي إلى زمرة اعتلت قمة الهرم الفكري. وكان واحدا من أولائك [الكتاب] الذين يفترض أننا نكون اطلعنا على مؤلفاتهم، والذين يشكلون موضوع نقاش بين شخصين لا يعرف أحدهما صاحبه. لقد كان واحدا ممن نُسأل عنه في الخارج، كما لو أن شهرة الاسم تربط بالشخص ارتباطا حميميا: "كيف حال فلان؟ وبم يشتغل بارث؟". كما يمكننا تعداد المدارس الفكرية أو الحركات الفنية والفلسفية التي كانت مكونة، أو كان على رأسها زيد[2] أو عمرو[2] أو رولان بارث أو غيرهم. ولعل هذا ما يجعلنا نعتقد باستحالة تعويضه: لقد كان أستاذا ملهما ضمن آخرين.

وفي الواقع لم يكن بارث أستاذا ملهما رغم تربعه على رأس الصرح الثقافي، وهذا ما كان يميزه. فبدل أن يكون أحد الأساتذة الموجودين بيننا، استطاع إحداث مباينة عن كل

خطابات الأستاذية التي كانت متداولة، لقد أرسى تجاوزا لكل تلك الخطابات لا نكاد ندركه، استحال معه تلقيه مثلما جرت به العادة. لقد اصطنع لنفسه مهمة قام بها بصورة جعلت الرجوع إليه أمرا لازما يستحيل معه تعويضه؛ إنها مهمة خلخلة الأستاذية المرتبطة بالخطاب.

لقد وجدنا صعوبة كبيرة في تصنيف نصوص بارث ضمن واحد من أنماط الخطاب المعروفة، التي أصبحنا نتلقاها دون السؤال عن طبيعتها[3]؛ وكان هذا مدعاة لشن حملات على بارث من لدن جهات كانت تعتبر الثقافة هي الطبيعة والطبيعة بمثابة قوانين جنائية: فقد قيل إنه لم يكن عالما ولا فيلسوفا ولا روائيا. وهذا ما دفعه، في بعض الأحيان، إلى إبداع نصوص تندرج بجلاء في أحد الأجناس "العلمية" أو"الفلسفية" (وهي الكتابات التي لم يحالفها التوفيق). كما أن الشائعات كانت تروج لشروع بارث في كتابة الرواية ليكون ذلك مسوغا لاحتلاله حيزا في الرقعة وتحديد مكانته ضمن التصنيف الأجناسي. وبالفعل فقد دل هذا على أن الناس لم تدرك الجديد في خطابه. فما كتبه كان عبارة عن الخيال، ولكنه خيال يهم فعل التلفظ نفسه. فبدل أن يكون بارث الروائي الأصيل لقصة خيالية كان المنشئ غير الأصيل لقصص (أو خطابات) حقيقية.

لقد استطاع بارث أن يهدد خطاب الأستاذية بإنتاج خطاب أصيل (غير مسبوق): فرغم قيامه على محتوى فكري (علمي-فلسفي) فقد كان خلوا من الطابع اليقيني، ولم يكن يحفل -مثلما كان ينبغي له- بموافقة الحقيقة. لقد اتسم طابعه المميز بالخيال الذي لا يسمح بتلقي سؤال الصحة والخطأ القائم على مبدأ الشاهد. وهو الأمر الذي لم ينفه بارث الذي كتب في استهلال أحد مؤلفاته أنه "يجب النظر إلى ما يلي على أنه قول إحدى شخصيات الرواية". وهي النتيجة التي كان ينتهي إليها، داخل كل نص، بطرق شتى قائمة على الاشتغال باللغة كالجناس والالتباس والاستعارة. فنصوص بارث تبدأ غالبا في صورة مقالات عالمة مؤسسة على إقامة التباينات وتحديد المصطلحات، تشفي غليل القارئ المتعطش للمعرفة وتجعل حال لسانه يقول: ها [قد عثرت على] رماح مثقفة يمكنني استعمالها بدوري. غير أن الأمل سيتبخر شيئا فشيئا، كما لو أن ذلك كان نتيجة استراتيجية محكمة. وإذا كان الإقرار بوجود بارثيين [متفرقِين] في العالم، فليس سبب ذلك وجود ترسانة من المفاهيم المشتركة، وإنما بسبب أنهم "استعملوا"

و"طبقوا" بل اعتبروا أن إحدى شخصيات [نصوص] بارث ترمز إليه [هو نفسه]. فكلمات بارث لن تصبح أبدا عُدة [في يد أحد] ولن تمكن من الفهم، وإنما ستنفجر وتتشتت وتنمحي كلما أوغلنا في النص بدل أن تنجلي دلالاتها.

ومهما يكن أي نص عرضا متماسكا للأفكار، فإن بقية النصوص الأخرى تكون كافية لتبديد وهم [ارتباطها] بخيط ناظم. وكل مؤلف جديد [يصدر] عن فيلسوف أو أستاذ ملهم يتولى توضيح قطعة معينة من النسق؛ ومع استحالة الحديث عن الكل دفعة واحدة يتعين معالجة جوانب المسألة الواحدَ تلو الآخر. غير أنه لا شيء مما سبق واقع بالنسبة لبارث، ولا إمكان لاعتبار نصوصه المتتابعة تشكيلا يسمح بقيام ثنائية تمنع وقوع التناقض (لكل واحد الحق في تغيير رأيه، أي تحسينه). فما كتبه إلا [مؤلفات] مزاح الواحد منها عن الآخر ومحول ومختل. فـــــ"المناهج" المختلفة تتوالى مزاحة دون تمفصل ولا تنافر. وكل صوت ننصت إليه معزولا يبدو أصيلا، وإذا ربطناه بصوت آخر بدا نسخة من صاحبه أو اختلاسا منه.

ولمن لم يدرك [مفهوم] تشتت التناص لدى الكاتب الواحد ولا تشتته بين كاتبين، فإن بارث كتب في الفترة الأخيرة من حياته مؤلفات عديدة وبخاصة رولان بارث الذي ذكر فيه كيف أنه "حاول استعمال خطاب غير مصوغ باسم القانون أو العنف"، خطاب يغيب القيم العسكرية من قبيل البطولة والنصر والهيمنة. ولا أحد يمكنه اعتبار بارث سميولوجياً ولا عالم اجتماع ولا لسانيا، بالرغم من أنه اقتحم هذه المجالات، ولا أيضا فيلسوفا أو "منظرا".(فالصورة الشهيرة لبارث المفضلة لدي هي التي التقطت له عند السبورة وهو يشرح معادلة بنيوية مبتسما ابتسامة تقوم بوظيفة المزدوجتين).

ليست مؤلفات بارث عرضا لأفكار وإنما هي إشارات لفظية، فعل كتابي؛ تحصلت قيمتها من كونها إنتاجا [لصاحبها]. ولما تخلى بارث عن طموح الرجل المالك للحقيقة لم يكن من الممكن اعتباره زعيما (أستاذا ملهما على الإطلاق، وإنما أستاذا محبا للحياة). ولما لم [يرغب في أن يكون] أستاذا ملهما فقد كان زاهدا في السلطة. قد ننكر هذا الأمر [بالقول إن] بارث كان له حظ من السلطة المعرفية، ولكنه لم يجر قط وراء السلطة (الحقيقية) بل كان يتحاشاها ويفضل عنها التشريفات والإشارات الدالة على المحبة.

ويمكن القول إن بارث رفض دائما تبني خطاب الأب (ما دام بعض الآباء لم يتصرفوا بالشكل الذي يجب أن يكون عليه الأب). لقد بقي فيه، باستمرار، شيء من المراهقة وحتى الطفولة. ولم تكن له حقيقة يفرضها على الآخرين ولا على نفسه هو؛ ولعل هذا ما جعله عرضة لهجومات كان يتعرض لها من حين لآخر، ولم يكن يحسن صدها (لأنه كان محاربا سيئا). لقد كان يبدو دائما في عمر طلبة آخر محاضرة له (في الوقت الذي شاخت فيه الأفواج السابقة)، ولم يجد صعوبة في الانخراط في آخر الابتكارات. وشذرات من خطابٍ عاشق تبدأ بكلام المراهقين على لسان ويرذير: "إنهم يجسدون الحب[4] لا اللذة". وفي عالم الإثارة نجد الدور السلبي موكلا إلى المنحوس، مثلما هو الأمر في عالم الصبيان؛ ولم تختلف استيهاماته عن الأسرة عن مثيلاتها لدى الأطفال، فقد كان أساسها العلاقات العمودية الجامحة لكل لذة. فلم يكن بمقدوره أن يكون إلا أبا غريب الأطوار، مثلما كانت أمهات أبولينير بنات بناتها: لقد كان أبا أمه، مثلما صرح به في آخر كتبه، وأبا نفسه. ألم تكن وفاته وفاة طفل [طائش] وهو يقطع الطريق؟[5]

يبدو (في نظري) أن نشر رولان بارث سنة 1975 يشكل تحولا في خطاب بارث. لقد كان بالإمكان، حتى هذه السنة، التمييز بين الأجناس التي كانت تندرج ضمنها مؤلفات بارث، أو، بالأحرى، المحاور التي كانت تسير فيها. فقد كان هناك فرق بين كتب نقدية وأخرى قطعية، كتب ساخرة وأخرى حالمة، كتب يغلب عليها الخطاب النقدي للمنظومة القائمة وأخرى تنتصر للمفارقات، كتب [تغلب عليها] البلاهة وأخرى [تنتصر] للعقل. ويمكن تقسيمها [من زاوية أخرى] إلى كتب حقيقية موضوعية (بمعنى أنها ذات موضوع معين) وأخرى تنظيرية. وقد أشار بارث نفسه إلى انقسام [مؤلفاته] إلى مراحل مختلفة كان لها أثر في قناعاته الفكرية: فمن مرحلة ماركسية إلى أخرى بنيوية وثالثة تيلكيلية[6]. وابتداء من 1975 لم تعكس كتب بارث أي قناعة معينة، ولا أثر فيها لخطاب الزعيم (يُستشهد به ثم يحرَّف). فبالنسبة إليّ، تنقسم أعمال بارث– وهذا أمر بالغ الأهمية دون سواه– إلى مرحلتين كبيرتين: مرحلة بارث الأول التي اعتمد فيها لغة أستاذية تسمح بوجود مريدين قد يكونون أخطأوا الوجهة؛ ومرحلة

بارث الأخير التي تخلى فيها عن مثل هذا التوجه. وقد شهدت هذه الأخيرة صدور الثلاثية: رولان بارث و شذرات من خطابٍ عاشق والغرفة المضاءة.

يقول بارث في إحدى محاضراته: يجب الاختيار بين الإرهاب والأنانية، وهذا الاختيار هو ما يفسر الفرق بين ما قبل 1975 وبين ما بعدها. فالصفة التي كان عليها بارث، حتى هذا التاريخ، في حياته وفي نظر أصدقائه (أي لا-إرهابي) لزمته أيضا في كتبه. فكتب ما قبل 1975 لم تكن "إرهابية" على طريقة كتابات الأستاذ الملهم ، وإنما على طريقتها هي، ذلك أنها كانت تتبنى موقفا أو حقيقة ما، في كتابة أو صفحة معينتين. وكان يجب حصر مجال تطبيق القناعات على الذات لكي لا نفرضها على الغير. وهكذا لن يقع الاختيار على الذاتي وإنما على الموضوعي؛ غير أنني أجد نفسي أذهب إلى العكس، فلطالما كان "الموضوعي" استيهاما شخصيا في حين أن الحديث عن الذات يقتضي استحداث موضوع [معين]. كما أن الاختيار لن يقع على الفردي دون الكوني، وهنا لن يكون الجمعي الذي تواضعنا على التحدث باسمه إلا وهما؛ ومن المؤكد أن ثلاثية بارث الأخيرة خير ما يجسد الكونية (في حين أنه كان يتوجه في السابق إلى جمهور محصور في الأدباء والعلماء). وكان ينبغي لبارث أن يصبح أنانيا وألا يقدم في كتبه خطابا (يبقى في كل الأحوال إيعازا) فحسب، وإنما ذاتا أيضا: موضوعا من غير محمول، وذلك حتى تنتفي عنه صفة الإرهابي.

وعكس ما يمكن تصوره فليس من السهل أن يصبح [المرء] أنانيا، وإنما يتم ذلك عن طريق تنازلات [عديدة]. فقد صرح بارث في استجواب له سنة 1971 أن ما لا تستطيع الكتابة تحمله هو استعمال ضمير المتكلم متبوعا بالماضي البسيط: مؤشر الأنا المركزية المشفوع بعلامة الواقع التي يعبر عنها الماضي البسيط. لقد أمضى زمنا معتبرا لتمثل هاتين العلامتين. ففي رولان بارث يتعلق الأمر به، ولكي يشير إلى نفسه استعمل (أساسا) ضمير الغائب والزمن الحاضر. وفي شذرات من خطابٍ عاشق اعتمد ضمير المتكلم مع الحفاظ على الحاضر، والفرق بين الصيغتين واضح: فالحاضر ينفي الواقع ويعمم في آن واحد. ولسنا بصدد قراءة تجربة فردية وإنما تجربة مقترحة علينا (دون إلزام) مقدمة على أنها تجربة الجميع، أو على الأقل تجربة مشتركة؛ توجب صيغة الخطاب من خلالها مكانة معينة لنا (ولو كان الإلزام بها ضعيفا). وتبدأ فصول الغرفة

المضاءة السبعة، المؤلف الذي يتناول فيه بارث موت والدته، بضمير المتكلم متبوعا بالماضي البسيط؛ وهي الصفحات التي لا أعتبرها أقوى ما كتب بارث فحسب، وإنما البالغة التأثير: "وذات مساء من شهر نونبر، أياما قليلة بعد وفاة أمي، رتبت الصور". وستصبح هذه التجربة الفردية جماعية، عن طريق السماح لكل واحد منا باختيار موقعه في الخطاب المعروض، لا بالاكتفاء بتقديم صورة للإنسان [في مثل هذا الموقف].

يبدو أن شيئا ما تغير، بين الكتابين الأولين وبين ثالث الثلاثية الذي جعل من هذه الجملة أمرا ممكنا: هذا الـــ "شيء ما"، الذي تقوله الجملة نفسها، وهو موت أمه. ففعل الكتابة لا يمكن فصله عن التمثل النفسي للأدوار؛ فما نكتبه محكوم بالتجربة المعاصرة للغيرية. وقد تساءل في رولان بارث عن أنجح ما يكون كتب، فكان الجواب أنه إمبراطورية العلامات ثم أضاف:أنه صادف، مما لا شك فيه، أسعد مرحلة غيرية عاشها. ومن أنجح ما كتب بارث في المرحلة الأولى (من غير أن يعني ذلك أنها أغناها أو أكثرها أهمية) مؤلفاته "الموضوعية" نحو مِشْليه أو إمبراطورية العلامات الكتابين اللذين يكاد يغيب فيهما خطاب الوصاية: كما لو أنه جاء عوضا عن غياب الغيرية السعيدة وممثلا لها في الكتاب. وفي هذه الكتب لم يعد بارث يتبنى، ولو بصفة مؤقتة، خطابا معينا؛ وإنما أصبح ينتج سيمولاكرا، كيانا وسيطا بين الموضوع المدرَك وبين الذات المدرِكة، بين حقيقة الــــ"هناك" وبين حساسية الــ"هنا- الآن"، الذي سيشكل بارث نفسه لحظته.

ومن المؤكد أن الكتابة وما تصوره لا يملآن، بطريقة تلقائية، الفراغات في نظام الغيريات الذي يشكل كل واحد [منا] منطلقه. فالمثقف المحترف المعاصر في حاجة إلى علاقة سعيدة لكي يكتب باطمئنان؛ إنه مسكين. فهو في حاجة إلى الآخر لكي لا ينشغل به وينصرف إلى شيء آخر، كالكتابة مثلا. وهذه الأخيرة لا تعوض وإنما تقتضي بعض الشروط؛ فانصرام العلاقة السعيدة يفضي إلى التوقف عن الكتابة (إنه اللوم المزدوج الذي يوجه إلى الآخر). فبارث جزء من منظومة غيريتي، وأنا مدين له بالشيء الكثير؛ ويبدو أن موته سيجعلني مدينا له أكثر فأكثر.

لقد جعله موت أمه يكتب [جملة]: "رتبت"؛ وكان يقول: "إن الكتابة عن شيء ما إيذان بانتهاء صلاحيته[7]". وبالمقابل فإن الكتابة عن الموتى أمر مباح. فليست أمه، وحدها، من

ماتت وإنما هو نفسه باعتبار آخر. لقد شكلت الأم بالنسبة إليه الشق الداخلي الذي يمكن الشق الآخر، الخارجي، والـــ"أنا" من الوجود. وبموتها تكون حياته انتهت، وأصبح من الممكن تحولها إلى موضوع للكتابة. وما لا شك فيه أنه كانت لبارث مشاريع كتب أخرى، غير أنه لم تعد له حياة يحياها[8]. وأجد أن تخصيص آخر كتبه للصورة أمرا بالغ الدلالة (لقد كان كذلك بصورة خادعة). وسواء كانت الصورة بليغة أو محتشمة فإنها تعبر عن شيء واحد لا غير: لقد كنت هنا، وتفضي إلى حركة إشارية، الإحالة الصامتة. والصورة ترميز لعالم قبل الخطاب أو بعده؛ إنها تجعل من الـــ"أنا" موضوعا أي [كائنا] ميتا. فما أطلق عليه بارث "بحثي الأخير" (هل هو صدفة أم هفوة أم نبوءة؟) كان متعلقا أيضا بالموت.

لقد كتب بارث في الغرفة المضاءة: "كنت أبحث عن طبيعة فعل لا مصدر له ولا يستعمل إلا مجردا من الزمن ومن الصيغة". وهذا الفعل موجود في الفرنسية وخاص بالموت، إنه: هنا يرقد ci-gît.

الهوامش:

*-صباح يوم 25 مارس 1980 صدمت سيارة رولان بارث وهو متوجه إلى الكوليج دو فرانس لإلقاء دروسه كالعادة، فوافته المنية في المستشفى في اليوم الموالي (26 مارس). فخصصت مجلة Poétique عددا خاصا ببارث هو العدد 47 الصادر في شهر شتنبر 1981، الذي شارك فيه زملاؤه من أمثال ديريدا وجونيت وتودوروف. والمقال المترجم لهذا الأخير، وهو يشغل الصفحات من 223 إلى 227.

1-اخترنا البنط الغليظ لنقابل به استعمال الفرنسية الحرف التاجي (majuscule) في كلمات عادية لتمييزها وتشخيصها. فالموت هنا، بالحرف التاجي (la Mort) هو هذا الموت الظاهرة المرتبطة بالكائن الحي، فكأنه اسم جنس أو أنه أصبح شخصا معينا.

2-استعملنا الكلمتين زيد وعمرو للإحالة بهما عن أي شخص كان، ولنقابل بهما استعمال اللغة الفرنسية الرموز الرياضية من مثل x وy وz الدالة على المجهول.

3-أي إلى إي جنس أدبي تنتمي؟ وعدم السؤال عنها يحيل إلى أنها أصبحت مألوفة لدى قراء بارث أو مريديه.

4-الترجمة الحرفية: إنهم يمثلون عملية الجماع.

5-تجلى استمرار الطفولة في بارث في حادث السير الذي أدى إلى وفاته. فقد كان يقطع الطريق و لم ينتبه إلى السيارات كما يقع للأطفال بفعل طيش الطفولة وعدم تقدير العواقب.

6-نسبة إلى جماعة تيل كيل (Tel Quel) التي أسست مجلة طليعية سنة 9 تحت إشراف جان إيديرن هاليي وفليب سولرس، سمتها بهذه العبارة التي تعني حرفيا "كما هو". وكان من بين المتعاونين بارث وكريستيفا وتودوروف وغيرهم.

7-والموت إيذان بنهاية الكائن الحي. فكأن صلاحيته انتهت مثلما تنتهي صلاحية الدواء وأي شيء يستعمل لمدة معينة.

8-يشير هنا تودوروف إلى وقع موت أمه التي كان متعلقا بها أيما تعلق. وهو الموت الذي جعل الحياة بعدها لا تساوي شيئا. ألم يقل في الصفحة... من هذا المقال: " لقد ماتت، و[بموتها] لم يعد بمكنتي إلا انتظار موتي التام الذي لا مراء فيه." "بعد هذا الموت الأول أصبح موتي محتوما، ولا يسعني، خلال الفترة الفاصلة بين الموتتين، إلا ترقب ساعتي."؟

*****

بلاغة الصورة*

بارث رولان

ترجمة: أحمد جيلالي *

مراجعة: أحمد الفوحي

كان يجب إرجاع الكلمة "صورة"، استنادا إلى اشتقاق قديم، إلى الأصل [اللاتيني] "محاكاة". وهو ما يجعلنا في صلب أهم إشكال يمكن أن يعترض سيميولوجيا الصورة؛ إنه إشكال إمكان إنتاج العرض التماثلي (النسخة) أنساقا حقيقية من العلامات بدل [الاكتفاء] بتكتيل الرموز؛ و[إشكال] تصور سنن تماثلي دون آخر رقمي.

إننا نعلم أن اللسانيين أقصوا من اللغة كل تواصل تماثلي، بدءا من"لغة" النحل، وانتهاء إلى"لغة" الإشارة، بدعوى أن هذه الأشكال التواصلية غير متمفصلة تمفصلا مزدوجا، أي أنها غير قائمة على توليف من الوحدات "الرقمية" كما هو الحال بالنسبة للفونيمات.

وليس اللسانيين وحدهم من شككوا في الطبيعة اللسانية للصورة، بل إن عموم الناس جعلوا من الصورة، بطريقة غامضة، مجالا لانعدام المعنى، باسم نظرة معينة إلى الحياة، غريبة، تجعل من الصورة إعادة تقديم أي بعثا. ومن المعلوم أن المعقول منافر للمحسوس.

فالتماثل لدى الجانبين عبارة عن معنى فقير؛ فالبعض ينظر إلى الصورة على أنها نسق بدائي مقارنة باللسان. ويرى البعض الآخر أن الدلالة لا يمكنها أن تنال من غنى الصورة الفائق. وبالرغم من أن الصورة، بأحد الاعتبارات، تحد من انتشار المعنى، فإنها تسمح بالارتداد نحو أنطولوجيا حقيقية للدلالة. كيف تعبر الصورة عن المعنى وأين ينتهي هذا الأخير؟ وإذا انتهى، فماذا وراءه؟ إنه السؤال الذي نود إثارته هنا عبر إخضاع الصورة لتحليل طيفي للرسائل التي يمكن أن تتضمنها. وسنعتمد أيسر السبل [في تناول هذا الموضوع]بالاقتصار على الصورة

الإشهارية. والسبب في ذلك أن الصورة، تكون قصدية الدلالة في الإشـهار. فمـا يشـكل مدلولات الإرسالية الإشهارية، التي يجب أن تنقل بأكبر قدر من الوضوح، هو بالأساس، بعض خصائص المنتج. وإذا كانت الصورة تتضمن علامات، فمن المؤكد أن الإشهار يقتضي علامات ممتلئة تسمح بأفضل قراءة: ذلك أن الصورة الإشهارية صريحة أو مفخمة على الأقل.

الرسائل الثلاث: لنحاول استنباط مختلف الرسائل التي يمكن أن يتضمنها إشهار عجائن بانزاني الذي يشمل العناصر الآتية: حُزَم المقرونة وعلبة وجرابا وطماطم وبصلا وفلفلا وفطرا؛ كل هذه العناصر خارجة من كيس منفرجة، يطبعها اللونان الأصفر والأخضر مؤطرين بخلفية حمراء(1).

تقدم إلينا الصورة فورا رسالة أولى ذات مادة لسانية، دعامالها هي المفتاح الموجود في الهامش، والوسوم التي أدمجت في الجانب الطبيعي من المشهد، "كتقعير". أما السنن الذي أخذت منه هذه الرسالة فهو اللسان الفرنسي. وتتوقف قراءة الرسالة على معرفة اللغة الفرنسية. وهذه الرسالة يمكن تجزيئها بدورها. فالعلامة (بانزاني) لا تحيل على اسم الشركة التجارية فحسب، وإنما تضيف- من خلال بنيتها الصوتية -مدلولا تكميليا هو إن شئنا، "الإيطاليانية". وعليه فإن الرسالة اللسانية مزدوجة (على الأقل في الصورة)؛ فهي تجمع بين التقرير والإيحاء. وتحمل الصورة رسالة واحدة ما دامت قائمة على علامة نمطية واحدة(2)، علامة تنتمي إلى اللغة المتمفصلة (المكتوبة).

وإذا وضعنا الرسالة اللسانية جانبا، بقيت الصورة خالصة (رغم [وجود] وسوم تشكل جزءا منها بطريقة غير ذات جدوى لتعرض على الفور، متوالية من العلامات المنفصلة. يحيل المشهد، منذ البداية (دون مراعاة التسلسل، لغياب الخطية)، إلى فكرة الرجوع من السوق، وهي مدلول يستلزم بدوره قيمتين إيجابيتين: تحيل أولاهما على طراوة المنتجات، والثانية على كون هذه المنتجات معدة للطهي. ودالُّ [هذا المدلول] هو الكيس المنفرجة التي تسمح بانتشار المؤونة فوق المائدة، بما يشبه عرضا للسلع. ولقراءة هذه العلامة الأولى، يكفي أن تكون هناك معرفة متجذرة بالاستعمالات المتصلة بحضارة عموم البشر التي يتعارض فيها " الذهاب إلى السوق للتبضع مع "التزود السريع"(المرتبط بالمصبرات والثلاجات) خاصية المجتمع الصناعي.

وهناك أيضا علامة ثانية تبدو واضحة، يتجلى دالُّها في اجتماع الطماطم والفلفل وخليط الألوان الثلاثي (الأصفر والأخضر والأحمر) في الملصق، ومدلولها هو إيطاليا أو بالأحرى: "الإيطاليانية". هذه العلامة تدخل في علاقة حشو مع علامة [أخرى] توحي بها الرسالة اللسانية (البنية الصوتية الإيطالية للاسم بانزاني). والمعرفة التي تنقلها هذه العلامة هي معرفة مخصوصة جدا: إنها الخبرة الفرنسية الخالصة التي توحي بها بعض التنميطات السياحية (قد لا يدرك الإيطاليون ما يوحي به الاسم العلم، ولا إيطالية الطماطم والفلفل). وبمواصلة استكشاف الصورة (التي لا تبدو تامة الوضوح لأول وهلة) نكتشف دون عناء، على الأقل، علامتين أخريين تحيل أولاهما، بالتجميع المكثف لأشياء مختلفة، على المطبخ ومستلزماته، كما لو أن (بانزاني) تؤَمّن، من جهة، كل ما هو ضروري لإعداد طبق متنوع ، وأن مُركّز العلبة يعادل، من جهة أخرى، المنتجات الطبيعية التي تحيط به. فكأن المشهد يربط بين أصل المنتجات ومآلها. وأما العلامة الثانية فيحيل تركب عناصرها، المذكر بلوحات غذائية، على مدلول جمالي هو: "الطبيعة الميتة" أو ما يعبر عنه في لغات أخرى بـــ"الحياة المستمرة"(3)، فالمعرفة الضرورية هنا هي ثقافية محضة. ويمكن إضافة معلومة أخيرة إلى هذه العلامات الأربع وهي تلك التي تخبرنا بأن المقصود هنا هو الإشهار والتي يدل عليها موقع الصورة في المجلة وتكرار الوسم بانزاني (دون الحديث عن المفتاح). إلا أن هذه المعلومة الأخيرة تستقى من خارج الصورة وتنفلت من إسار الدلالة ما دامت الصورة الإشهارية ذات طبيعة وظيفية بالأساس: فأن يتمتم المرء لا يعني بالضرورة أنه يتكلم، اللهم ما كان من بعض الأنساق ذات القصد التأملي، كالأدب مثلا.

ها نحن، بالنسبة لهذه الصورة، أمام أربع علامات، يفترض أنها تشكل مجموعة منسجمة لأنها كلها [علامات] منفصلة تستلزم عموما معرفة ثقافية وتحيل على مدلولات كل واحد منها عام (الإيطاليانية) ومشربا بقيم إيجابية. سنلحظ إذن، وجود رسالة ثانية، ذات طبيعة أيقونية تعقب الرسالة اللسانية. فهل هذا كل ما في الأمر؟ وإذا حذفنا، من الصورة، كل هذه العلامات بقيت، مع ذلك، مادة إخبارية؛ وبالتجرد من كل معرفة سأسترسل في قراءة الصورة وفهم أنها تجمع، داخل نفس الفضاء، عددا من الأشياء القابلة للتعرف (والتسمية) لا مجرد أشكال وألوان. تتشكل مدلولات هذه الرسالة الثالثة من العناصر الحقيقية للمشهد [التي] تشكل الدوال، من

هذه الأشياء المصورة ذاتها، ذلك أنه لما كان من البدهي في العرض التماثلي، أن تكون العلاقة بين الصورة الدالة والشيء المدلول غير اعتباطية (مثلما عليه الأمر في اللسان) لم يعد من الضروري مراعاة دور حد ثالث يربط الصورة الذهنية لهذا الشيء. وما يميز هذه الرسالة الثالثة أساسا أن العلاقة بين الدال والمدلول هي شبه تحصيل حاصل، ومما لا شك فيه أن الصورة تقتضي توضيبا معينا للمشهد (من تأطير وتصغير وتسطيح)، إلا أن هذا الانتقال لا يشكل تحولا (كما هو الحال بالنسبة للتسنين)؛ نحن هنا أمام غياب للتكافؤ (خاصية الأنساق الحقيقية للعلامات). وبعبارة أخرى، ليست علامة هذه الرسالة مستمدة من "احتياط" مؤسساتي، إنها غير مسننة. وهذا ما يجعلنا نواجه معضلة رسالة خالية من السنن(4) (سنعود إليها لاحقا). هذه الخصوصية تحضر على مستوى المعرفة المستثمرة في قراءة الرسالة: لقراءة هذا المستوى الأخير (أو الأول) من الرسالة، لسنا في حاجة إلى معرفة أخرى غير تلك المرتبطة بإدراكنا؛ وهي ليست معرفة مبتذلة، ذلك أنه يتعين علينا معرفة ما الصورة؟ (فالأطفال لا يعرفون ذلك إلا عند بلوغهم سن الرابعة)، وما الطماطم؟ والشبكة؟ وعلبة المقرونة؟ إن الأمر يكاد يتعلق بمعرفة أنتروبولوجية. وهذه الرسالة تتوافق بشكل ما مع رسالة الصورة، ما سنتواضع على تسميته بالرسالة اللفظية في مقابل الرسالة السابقة التي هي رسالة رمزية.

وإذا كانت قراءتنا مقنعة، فإن الصورة الفوتوغرافية المحللة تقترح علينا ثلاث رسائل: رسالة لسانية ورسالتين أيقونيتين واحدة مسننة وأخرى غير مسننة. يمكن تمييز الأولى بسهولة عن الرسالتين الأيقونيتين، غير أن السؤال عن الفصل بينهما يبقى واردا بما أن هاتين الأخيرتين تشتملان على نفس المادة (الأيقونية). من المؤكد أن التمييز بين الرسالتين الأيقونيتين لا يتم بشكل عفوي على مستوى القراءة العادية، ذلك أن مشاهد الصورة يتلقى في آن واحد رسالة بصرية وأخرى ثقافية، وسنرى لاحقا أن هذا الخلط في القراءة يرتبط بوظيفة الصورة الجماهيرية (التي هي موضوع انشغالنا [في هذا المقال]). وهذا التمييز له قيمة إجرائية مماثلة لتلك التي تمكّن من التمييز بين الدال والمدلول في العلامة اللسانية؛ مع العلم أنه لا أحد بإمكانه، بتاتا، فصل "الكلمة" عن معناها، إلا في حالة التعريف التي تتطلب لغة واصفة: وإذا كان الفصل يمكّن من

وصف بنية الصورة بشكل منسجم وبسيط، وكان الوصف المنجز بهذا الشكل سيساعد على تفسير دور الصورة في المجتمع، فإننا سنعتبره أمرا معقولا.

يجب الوقوف إذن، عند كل رسالة لأجل فحصها في شموليتها، دون أن يغيب عن نظرنا أن الذي يهمنا هو فهم بنية الصورة كاملةً، أي العلاقة الرابطة بين الرسائل الثلاث. وبما أن الأمر لا يتعلق بتحليل "ساذج"، بل بتحليل بنيوي (5)، فسنُحدث تعديلا طفيفا في الرسائل، بقلب ترتيب الرسالتين الثقافية واللفظية المندرجتين ضمن الرسالتين الأيقونيتين، ذلك أن الأولى منطبعة على الثانية. فالرسالة اللفظية تشكل وعاء الرسالة "الرمزية"، ومعلوم، أن النسق الذي يتبنى علامات نسق آخر ليتخذ منه دواله هو نسق إيحائي(6). سنقول إذن، وبشكل فوري، إن الصورة اللسانية تقرير والرمزية إيحاء. وهذا ما يجعلنا ندرس على التوالي: الرسالة اللسانية والصورة التقريرية والصورة الإيحائية.

الرسالة اللسانية:

هل الرسالة اللسانية ثابتة؟ وهل هناك دائما نص في [داخل] الصورة أو تحتها أو على حواشيها؟ للعثور على صور خالية من الكلمات، يجب بدون شك الرجوع إلى تلك المجتمعات الأمية جزئيا، التي كانت الصورة عندها عبارة عن رسم للفكرة. ومنذ ظهور الكتابة ظل الربط بين الصورة والنص متواترا، غير أن هذا الربط لم يحظ بالعناية من منظور بنيوي. فما البنية الدالة لـــــــــ"تصوير"؟ وهل تضاعف الصورة بعض مضامين النص من خلال ظاهرة الحشو، وهل يضيف النص مضمونا جديدا للصورة؟

يمكن تناول الإشكال من زاوية تاريخية تتصل بالعهد الكلاسيكي الذي تميز بشغف تجاه الكتب المصورة (لا يمكن أن نتصور خلال القرن 18 عدم تصوير حكايات لافونتين)، وفي هذه المرحلة بالذات، تساءل بعض الكتاب من أمثال الأب مونشري، عن علاقات الصورة بالخطاب(7).

يتضح جليا اليوم، على مستوى التواصل الجماهيري، أن الرسالة اللسانية حاضرة في كل الصور إما بوصفها عنوانا أو مفتاحا أو مقالا صحفيا أو حوارا في الفيلم أو حكاية مصورة. وعليه يبدو الحديث عن حضارة للصورة أمرا مجانبا للصواب: فنحن ما نزال، وأكثر من أي

وقت مضى، ننتمي إلى حضارة الكتابة(8)، الكتابة التي تشكل إلى جانب الكلام وعاء المادة الإخبارية. فما يهم هو وجود الرسالة اللسانية لا غير، فلا موقعها ولا طولها يبدوان ملائمين (يمكن لنص طويل ألا يتضمن، بواسطة الإيحاء، سوى مدلول واحد؛ وهذا المدلول هو الذي يرتبط بالصورة). فما وظائف الرسالة اللسانية بالنظر إلى الرسالة الأيقونية (المزدوجة)؟ يبدو أن هناك وظيفتين اثنتين: وظيفة ترسيخ ووظيفة ربط.

وكما سنلحظ ذلك جيدا، فكل صورة متعددة المعاني وتقتضي سلسلة عائمة من المدلولات تقع تحت دوالها التي يمكن للقارئ أن يأخذ منها ويرد. فتعدد المعاني يثير تساؤلا حول المعنى، وهذا التساؤل يبدو دائما كأنه [تعبير عن] خلل ما، حتى ولو أن المجتمع سيستعيد هذا الخلل في شكل لعب مأساوي (الإله الأبكم لا يمكّن من الاختيار بين العلامات) أو شاعري (إنه رعشة المعنى- المرعبة-عند اليونان). وفي السينما نفسها ترتبط الصور "المؤثرة نفسيا" بشيء من الحيرة (القلق) فيما يخص معنى الأشياء والمواقف. وهكذا تتطور في كل مجتمع تقنيات متعددة لأجل تثبيت السلسلة العائمة من المدلولات، ولمقاومة رعب العلامات الغامضة: والرسالة اللسانية هي إحدى هذه التقنيات. فعلى مستوى الرسالة اللفظية تجيب الكلمة، بشكل يكاد يكون مباشرا أو جزئي عن التساؤل الآتي: ما هذا [الشيء]؟ إنها تساعد، ببساطة ووضوح، على تبيين عناصر المشهد بل المشهد ذاته: يتعلق الأمر هنا بوصف تقريري للصورة (وهو في الغالب وصف جزئي)، أو بتعبير يالمسليف: بـــــ"عملية" (في مقابل الإيحاء)(9). فالوظيفة التعيينية تتعلق تماما بترسيخ لكل معاني الشيء الممكنة (التقريرية) عبر الاستعانة بالمدونة. فأمام طبق ما (إشهار ما)، قد أتردد في تحديد الأشكال والأحجام، لكن المفتاح (الأرز مع سمك التون بالفطر) سيساعدني على اختيار أنسب مستوى من التلقي، إنه لا يمنحني دقة النظر فحسب، بل وحسن الفهم أيضا.

وعلى مستوى الرسالة الرمزية لا توجه الرسالة اللسانية التعرف وإنما التأويل. إنها تشد بخناق المعاني الإيحائية لتمنعها من الانتشار سواء في اتجاه جهات أكثر فرادة (أي أنها تقلص من القوة الإسقاطية للصورة)، أو في اتجاه قيم "طالحة". فإشهار (مصبرات آرصي) يعرض لقليل من الفواكه المنتشرة حول سلم، يعد فيه الشعار:("كما لو أنك قمت بجولة في حديقتك")، المدلول

المحتمل السلبي (الشح وقلة المحصول) ويوجه القراءة نحو مدلول إيجابي هو (الخاصية الطبيعية والشخصية لفواكه حديقة المترل)؛ فالشعار هنا يشتغل ككاسر للمحظور، إنه يتصدى لتلك الأسطورة الجاحدة للاصطناعي المرتبط عادة بالمصبرات.

وبطبيعة الحال يمكن للترسيخ، خارج الإشهار، أن يكون إيديولوجيا، وتلك وظيفته الأساسية؛ فالنص يَهدي القارئ بين مدلولات الصورة، فيجنبه بعضا منها ويمكنه من إدراك البعض الآخر. وبناء على توجيه دقيق يهديه سلفا، إلى معنى دون آخر. وتقوم اللغة في حالات الترسيخ هاته كلها، بوظيفة الإيضاح بطريقة انتقائية. يتعلق الأمر بلغة واصفة متعلقة ببعض علامات الرسالة الأيقونية لا بهذه الأخيرة في كليتها. ومن المؤكد أن النص يمثل حق المبدع (و بالتالي المجتمع) في التصرف في الصورة. الترسيخ رقابة وذو مسؤولية عن استعمال الرسالة حيال القوة الإسقاطية للصور. وفي مقابل حرية مدلولات الصورة يتميز النص بقيمة الحصر(10)، وهو ما يفسر أن أخلاق وإيديولوجيا مجتمع ما تتركز فيه على وجه الخصوص.

فالترسيخ هو الوظيفة الأكثر تواترا في الرسالة اللسانية، نجده في الصورة الصحفية وفي الإشهار معا. وأما وظيفة الربط فتظل نادرة جدا (على الأقل فيما يتعلق بالصورة الثابتة)، نجدها على الخصوص في الرسوم الفكاهية والحكايات المصورة. وهنا تتكامل الكلمة (التي غالبا ما تكون جزءا من الحوار) والصورة. وعليه فالكلمات [عبارة عن] مقاطع داخل مركب أكثر شمولا بنفس الشكل الذي تكون عليه الصور، وتتحدد وحدة الرسالة على مستوى أعلى أي: على مستوى الحكاية والطرفة والمحكي (هذا ما يثبت أن المحكي يجب أن يدرس بوصفه نسقا مستقلا) (11). وإذا كانت الكلمة- الربط نادرة في الصورة الثابتة، فإنها تصبح ذات أهمية بالغة في السينما التي لا تنحصر وظيفة الحوار، فيها، في الإيضاح؛ فالكلمة- الربط تعمل بكل تأكيد على الدفع بالحركة عبر توفرها، في توالي الرسائل، على معاني غير موجودة في الصورة. ومن البدهي أن تتواجد وظيفتا الرسالة اللسانية ضمن نفس المجموعة الأيقونية، إلا أن لهيمنة إحداهما على الأخرى أثرا معينا في اختزالية العمل عامة. فعندما تكون للكلمة قيمة حكائية للربط فإن الإخبار سيكون مكلفا، لأنه يقتضي تعلم سنن رقمي (اللسان)، وعندما تكون قيمتها استبدالية (ترسيخ، رقابة)، فإنها هي التي تتولى مهمة الإخبار، ولن يشتغل الإخبار بطريقة جدية ما دامت

الصورة تماثلية ؛ ففي بعض الحكايات المصورة المعدَّة لقراءة سريعة، يسند المحكي بالأساس إلى الكلمة، وتلتقط الصورة معلومات خاصة ذات طبيعة استبدالية (وضع تنميطي للشخصيات): أي القيام بالمطابقة بين الرسالة المكلفة والرسالة التعبيرية بطريقة تجنب القارئ المتعجل ملل "التفاصيل" اللفظية المسندة هنا إلى الصورة أي إلى نسق غير "مكلف".

الصورة التقريرية: لقد رأينا أن التمييز في الصورة، بين الرسالة اللفظية والرسالة الرمزية كان إجرائيا، إذ لا نصادف أبدا (على الأقل في الإشهار) صورة لفظية في حال خالصة؛ ومهما أنجزنا صورة بسيطة تمام البساطة، فإنها ستقترن فورا بعلامة البساطة لتكتمل برسالة ثالثة رمزية. وعليه لا يمكن لمكونات الرسالة اللفظية أن تكون مادية، وإنما علاقية لا غير؛ فهي أولا-إن شئنا- رسالة سالبة، مُشكَّلة من خلال ما تبقى في الصورة عندما نزيح (ذهنيا)، علامات الإيحاء (التي لا يمكن حذفها في الواقع لإمكان أن تطبع الصورة بأكملها،كما هو الحال بالنسبة" للتركيب في الطبيعة الميتة"). هذا الوضع السالب يتطابق طبيعيا مع كتلة من الاحتمالات: فالأمر يتعلق بغياب للمعنى مليء [في الآن نفسه] بكل المعاني، ثم إنه رسالة كافية (وهذا لا يناقض ذاك) ، لأنها تتوفر على الأقل، على معنى في مستوى تحديد هوية المشهد الممثل، فرسالة الصورة تتطابق إجمالا مع درجة الإدراك الأولى (التي لن يدرك القارئ دونها سوى خطوط وأشكال وألوان). لكن هذا الإدراك يبقى افتراضيا بسبب فقره ذاته، ذلك أن أي شخص ينتمي إلى مجتمع واقعي، يمتلك دائما معرفة أكبر من المعرفة الأنتربولوجية. ونفهم، من منظور جمالي، أن الرسالة التقريرية السالبة والكافية في آن، يمكن أن تظهر على أنها حالة بدائية للصورة. وستصبح الصورة بتجردها يوطوبيا من الإيحاءات، موضوعية بشكل جذري، أي ساذجة في نهاية المطاف.

ستتعزز خاصية التقرير اليوطوبية هذه بالمفارقة التي سبقت الإشارة إليها والتي تجعل الفوتوغرافيا (في حالتها الحرفية)، بسبب طبيعتها التماثلية المطلقة، أساس بناء رسالة خالية من السنن. غير أنه يجب، في هذه الحال، تحديد التحليل البنيوي للصورة، ذلك أن الفوتوغرافيا تمتلك، وحدها من بين كل الصور، القدرة على نقل الخبر الحرفي، دون صياغته بواسطة العلامات المنفصلة وقواعد التحويل. يجب إذن مقابلة الفوتوغرافيا، الرسالة الخالية من السنن، بالرسم الذي يبقى، رغم تقريريته، رسالة مسننة. وتتجلى طبيعة الرسم المسننة عبر ثلاثة

مستويات: أولها أن إعادة إنتاج شيء أو مشهد ما بواسطة الرسم، تقتضي مجموعة من الإبدالات المقعدة، فلا وجود لطبيعة للنسخة المرسومة، وأسنن هذه الإبدالات تاريخية (وبخاصة فيما يتعلق بالمنظور)؛ وثانيها أن عملية الرسم (التسنين) تقتضي فورا نوعا من التقاسم بين الدال واللادال: الرسم لا يعيد إنتاج كل شيء، بل قليلا من الأشياء في الغالب، من دون أن يمنعه ذلك من أن يكون رسالة قوية، في حين أنه لا يمكن للفوتوغرافيا،(عدا حالة الخدعة)، أن تتصرف في الموضوع نفسه ، ولو كان بإمكانها اختيار الموضوع والإطار والزاوية. وبعبارة أخرى، فتقريرية الرسم أقل وضوحا من التقرير الفوتوغرافي، لأنه لا وجود البتة لرسم بدون أسلوب؛ وثالثها أن الرسم، حاله حال الأسنن الأخرى، يقتضي التعلم (لقد كان سوسور يولي هذا المعطى السيميولوجي أهمية كبرى). فهل لتسنين الرسالة التقريرية انعكاسات على الرسالة الإيحائية ؟ من المؤكد أن تسنين االرسالة يؤسس الإيحاء ويسهله، مادام أنه يتوفر مسبقا على شيء من المنفصل في الصورة: إن "طريقة إبداع" رسم ما، تشكل في حد ذاتها إيحاء؛ وفي الآن نفسه، بقدر ما يفصح الرسم عن تسنينه، تصبح العلاقة بين الرسالتين مُعَدَّلة تعديلا عميقا، فلم يعد الأمر متعلقا بارتباط الطبيعة بالثقافة (كما هو حال الفوتوغرافيا)، وإنما بارتباط ثقافتين: ذلك أن "أخلاقية" الرسم ليست هي نفسها أخلاقية الفوتوغرافيا.

فعلاقة المدلولات بالدوال في الفوتوغرافيا –على الأقل ضمن مستوى الرسالة اللفظية– ليست علاقة "تحويل"، وإنما هي علاقة تسجيل، ويعزز غياب السنن أسطورة "الطبيعي" الفوتوغرافي: إن المشهد هنا ملتقط آليا، لا إنسانيا (فالآلي هنا يضمن الموضوعية)، وتنتمي تدخلات الإنسان في الفوتوغرافيا (التأطير والمسافة والإضاءة والتضبيب والتوسيع وغيرها) إلى مستوى الإيحاء. كل شيء يتم كما لو أنه كانت في البداية (ولو طوباويا) فوتوغرافيا خام (مواجهة وصافية)، تمكن الإنسان، بفضل بعض التقنيات، من التوفر على علامات صادرة عن السنن الثقافي. ويبدو أن بإمكان التقابل بين السنن الثقافي واللاسنن الطبيعي وحده توضيح الخاصية النوعية للفوتوغرافيا، والسماح بتقدير الثورة الانثربولوجية التي تمثلها في تاريخ الإنسان، ذلك أن نمط الوعي الذي تقتضيه لم يسبق له مثيل. فالفوتوغرافيا لا ترسخ وعيا لوجود الشيء هنا (الذي قد تستثيره أي نسخة)، وإنما وعيا مفاده بأنه كان موجودا هنا. يتعلق الأمر إذن

بمقولة جديدة للفضاء-الزمن: لحظية المكان وماضوية الزمان، ففي الفوتوغرافيا يقع ترابط لا-منطقي بين الـــــ-هنا والــــ-ذات يوم. ففي مستوى هذه الرسالة التقريرية أو الخالية من السنن، يمكننا فهم اللاواقعية الحقيقية للفوتوغرافيا فهما كاملا؛ فلاواقعيتها متعلقة بالــــ-هنا، ذلك أن الفوتوغرافيا لا ينظر إليها أبدا على أنها وهم، ولا أنها تعني البتة حضورا. ولم يبق إلا الالتفات إلى الخاصية السحرية للفوتوغرافيا التي تتجلى واقعيتها في أنه كان موجودا هنا؛ ففي كل صورة فوتوغرافية توجد تلك البداهة المذهلة دائما [والمعبر عنها] بـــــ"أنه كان على هذا النحو": فــــ[بالصورة الفوتوغرافية] نملك واقعا، مكننا حسن الصدف من التخلص من إساره. ولعل هذا النوع من الاعتدال الزمني (كان موجودا هنا)، يحد من السلطة الإسقاطية للصورة ([وهذا ما يفسر] لجوء الاختبارات النفسية في الغالب الأعم إلى الرسم دون الفوتوغرافيا) : فــ"الــــ-هذا كان" يغيب الــــ "إنني أنا". وإذا كان لهذه الملاحظات شيء من الصواب، كان يجب ربط الفوتوغرافيا بوعي فرجوي خالص لا بوعي تخييلي أكثر إسقاطية، وأكثر "سحرية" هو ما ترتبط به إجمالا السينما عموما. وهذا ما يسمح لنا بالقول إنه ليس بين السينما والفوتوغرافيا مجرد اختلاف في الدرجة وإنما بينهما فرق جوهري: فليست السينما فوتوغرافيا متحركة، وفيها يختفي الــــ"كان موجودا هنا" لفائدة "وجود الشيء هنا" الدائم؛ وهذا ما يفسر إمكان وجود تاريخ للسينما دون قطيعة فعلية مع فنون التخييل السابقة، في حين أن الفوتوغرافيا تنفلت بطريقة ما من التاريخ (بالرغم من تطور تقنيات الفن الفوتوغرافي وتطلعاته)، وتُمثل واقعة أنتربولوجية "باهتة"، هي في الآن نفسه [أمر] جديد لا غبار على جدته وغير قابل للتجاوز نهائيا؛ وستعرف الإنسانية، للمرة الأولى في تاريخها، رسائل بلا سنن، ولن تصبح الفوتوغرافيا المحطة الأخيرة (المحسّنة) ضمن سيرورة أنساق التصوير، وإنما ستطابق تحولا أساسيا لاقتصاديات الإعلام.

ومع أن الصورة التقريرية لا تقتضي،في كل الأحوال، نسقا (مثلما تقتضيه الفوتوغرافيا الإشهارية) فإنها تقوم بدور أساس في البنية العامة للرسالة الأيقونية يمكن أن نشرع في تبينه (سنعود إلى هذه المسألة حين الحديث عن الرسالة الثالثة). إن الصورة التقريرية تبسّط الرسالة الرمزية، وتسوغ التقنيع الدلالي الكثيف في الإيحاء (خصوصا في الإشهار)؛ فعلى الرغم من كون

الملصق بانزاني ممتلئا "بالرموز" يبقى في الفوتوغرافيا نوع من الوجود هنا الطبيعي للأشياء، في حدود كفاية الرسالة اللفظية: يبدو أن الطبيعة تُنتج تلقائيا المشهد الممثل، ويَحل خلسةً نوع من شبه-الحقيقة محل الصلاحية البسيطة للأنساق المنفتحة دلاليا؛ حيث يُجرد غياب السنن الرسالة من بعدها العقلي، فالظاهر أنه يؤسس علامات الثقافة على الطبيعة. إننا هنا بلا شك أمام مفارقة تاريخية هامة: فكلما طورت التقنية نشر المعلومات (وخاصة الصور) وفرت إمكانات تورية المعنى المبني ظاهريا على أنه معنى مسلم به.

بلاغة الصورة : لقد رأينا أن علامات الرسالة الثالثة (الرسالة "الرمزية"، الثقافية أو الإيحائية) كانت منفصلة، وحتى عندما يبدو الدال ممتدا إلى عموم الصورة فلا مجال للقول بوجود علامة معزولة عن بقية العلامات: "فالتركيب" يحمل مدلولا جماليا، شبيها شيئا ما بالتنغيم، الذي يبقى، بالرغم من أنه فوق مقطعي، دالا معزولا عن اللغة. إننا هنا إذن أمام نسق عادي تمتح فيه العلامات من سنن ثقافي (حتى وإن كان الربط بين عناصر العلامة يكاد يبدو متشابها). وما يحدد أصالة هذا النسق، هو تعدد القراءات الخاصة بنفس اللفظة (نفس الصورة) بتعدد الأفراد : ففي إشهار بانزاني موضوع تحليلنا، رصدنا أربع علامات للإيحاء، ومن المحتمل وجود أخرى غيرها (يمكن للشبكة، مثلا، أن تدل على الصيد العجيب والوفرة وغير ذلك). إلا أن تنوع القراءات ليس فوضويا، إنه يرتبط بمختلف المعارف المضمنة في الصورة (معارف عملية ووطنية وثقافية وجمالية)، ويمكن تصنيف هذه المعارف وربطها بتنميط معين. فكل شيء يتم كما لو أن الصورة معروضة للقراءة على أشخاص عديدين، وأن هؤلاء الأشخاص يمكن أن يجتمعوا في شخص واحد: فنفس اللفظة تستدعي معاجم مختلفة. فما المعجم ؟ إنه جزء من المستوى الرمزي (للغة) الذي يطابق قسما من الممارسات والتقنيات (12)؛ وهذا حال مختلف قراءات الصورة: فكل علامة تطابق مجموعة من "المواقف": السياحة والأشغال المنزلية ومعرفة الفن التي قد يغيب بعضها، طبعا، لدى فرد معين. هناك تعدد لمعاجم وتواجدها لدى شخص واحد؛ وهو ما يشكل، نوعا ما، الرصيد اللغوي الخاص بكل فرد(13). وهكذا ستتركب الصورة في إيحائيتها، من مجموع علامات مستمدة من عمق متغير من المعاجم (الرصيد الفردي لكل واحد)، ومهما يكن أي معجم عميقا، فإنه يظل مسننا، [وهو كذلك] مهما كانت النفسية متمفصلة مثل اللغة

مثلما نعتقده الآن. وبعبارة أدق: كلما "غصنا" في أعماق الفرد النفسية ندرت العلامات وأضحت قابلة للتصنيف : فأي شيء أكثر نسقية من قراءات رورشاش ؟ إن تنوع القراءات لا يمكن أن يهدد "لغة" الصورة، إذا سلمنا بأن هذه اللغة مشكلة من أرصدة فردية أي معاجم أو أسنن فرعية : إن منظومة المعنى تخترق الصورة كليا تماما كما يتمفصل الإنسان في دواخله إلى لغات مختلفة. وليست لغة الصورة مجموع الكلمات الملفوظة فحسب (على مستوى منسق العلامات أو مبدع الرسالة مثلا)، وإنما هي أيضا مجموع الكلمات المتلقاة(14): فيجب على اللغة أن تضع في الحسبان"مفاجآت" المعنى.

ثمة مشكلة أخرى ترتبط بتحليل الإيحاء، وهي أننا لا نجد، أمام خصوصية مدلولاتها، لغة تحليلية خاصة تطابقها، فكيف نعين مدلولات الإيحاء؟ بالنسبة لأحدها جازفنا بـــ[استعمال] مصطلح الإيطاليانية، وأما الأخرى فلا يمكن تعيينها إلا بألفاظ مستمدة من اللغة المتداولة (التهييء المطبخي والطبيعة الميتة والوفرة)، إن اللغة الواصفة التي يجب أن تتناول هذا الألفاظ لحظة التحليل ليست لغة خاصة. وهنا يكمن الإشكال، لأن هذه المدلولات ذات طبيعة دلالية خاصة، فـــــ"الوفرة"، باعتبارها معنما إيحائيا، لا تحيط تمام الإحاطة بـــــ"الوفرة" بمعناها التقريري؛ فدال الإيحاء (هنا التدفق وتكدس المنتجات) هو بمثابة العدد الأساس لكل أشكال الوفرة الممكنة، أو لأخلص فكرة للوفرة. الكلمة تقرر ولا تحيل أبدا على جوهر، لأنها تؤخذ دائما في إطار كلام عارض، ضمن مركب متصل (متعلق بالخطاب اللفظي)، موجه نحو نوع من انتقالية لغوية عملية، وعلى العكس من ذلك، فمعنم الوفرة مفهوم في وضعه الخالص مفصول عن أي مركب ومجرد من أي سياق؛ إنه يطابق نوعا من الوضع المسرحي للمعنى أو بمعنى أدق معنى معروضا (بما أن الأمر يتعلق بعلامة غير واردة في مركب). ولتبيين هذه المعانم الإيحائية، يجب اعتماد لغة واصفة خاصة، فكانت المجازفة بعبارة الإيطاليانية، لأن هذا النوع من الغرابة هو ما سيمكن من توضيح مدلولات الإيحاء هذه توضيحا دقيقا؛ فاللاصقة Tas (الهندو-أوربية، Ta) تسمح باشتقاق اسم مصدري مجرد من الصفة: إن الإيطاليانية ليست إيطاليا، بل الجوهر المكثف لكل ما يمكن أن يكون إيطاليا، من العجائن إلى التشكيل. وبقبولنا معالجة تسمية معانم الإيحاء، ولو بشكل غريب، سنكون يسرنا تحليل أشكالها (15)، فمن المؤكد أن هذه المعانم

تنتظم ضمن حقول ترابطية، ضمن تمفصلات استبدالية، وقد يكون ذلك في إطار تقابلي بحسب بعض المسارات، أو بتعبير غريماص، بحسب بعض المحاور المعنمية (16): إن الإيطاليانية تنتمي إلى أحد محاور الجنسية، إلى جانب الفرنسانية والجرمانية والاسبانية. إن إعادة تشكيل هذه المحاور -التي قد تتقابل فيما بينها لاحقا- لن يكون بالطبع ممكنا إلا عندما نكون قد أجرينا جردا شاملا لأنساق الإيحاء، ليس ذاك المتعلق بالصورة فقط، وإنما أيضا بتلك المتعلقة بمواد أخرى، لأنه إذا كان للإيحاء مدلولات خاصة حسب المواد المستعملة (الصورة والكلام والأشياء والسلوكات)، فإنه سيعامل كل هذه المدلولات بطريقة واحدة: إنها نفس المدلولات التي سنصادفها في الصحافة المكتوبة أو الصورة أو إيماءات الممثل (أي المجال الذي لا يمكن أن تصور فيه السيميولوجيا إلا ضمن إطار شامل)، وهذا المجال المشترك لمدلولات الإيحاء هو الإيديولوجيا التي لا يمكن أن تكون إلا واحدة بالنسبة لمجتمع أو تاريخ معينين، مهما كانت دوال الإيحاء التي تلجأ إليها.

وعليه فلكل إيديولوجيا عامة دوال إيحاء تتحدد بحسب المادة المنتقاة. سنطلق على هذه الدوال الموحيات وعلى مجموع هذه الموحيات البلاغة: فالبلاغة تبدو كأنها الوجه الدال للإيديولوجيا. وتتنوع البلاغات حتما بحسب مادتها (هنا نكون أمام صوت متمفصل، وهناك أمام صورة وإيماءة...الخ)، لا بحسب أشكالها. ومن المحتمل أيضا وجود شكل بلاغي واحد مشترك، مثلا، بين الحلم والأدب والصورة(17). وهكذا تكون بلاغة الصورة (أي تصنيف هذه الموحيات) خاصة بالقدر الذي تخضع فيه للقيود الفيزيائية للرؤية (المختلفة مثلا عن القيود الصوتية)، وتكون عامة بالقدر الذي لا تشكل فيه هذه "الصور" سوى علاقات صورية من العناصر. ولن تتأسس هذه البلاغة إلا انطلاقا من جرد أكثر اتساعا يمكننا التنبؤ، من الآن، باشتماله على بعض الصور التي سبق أن اكتشفها القدماء والكلاسيكيون(18). فالطماطم مثلا تدل على الإيطاليانية عن طريق الكناية، وفي موضع آخر يُبرز مقطع المشاهد الثلاثة (قهوة بالحبوب، قهوة *مسحوقة*، قهوة مرتشفة) عبر تجاور بسيط، نوعا من الترابط المنطقي على نمط الإضمار. ومن المحتمل جدا أنه من بين الميتابولات (*) (أو صور استبدال دال بآخر) (19)، نجد

أن الكناية هي التي تزود الصورة بأكبر عدد من الموحيات، ومن بين الترصيفات (أو صور المركب)، نجد أن الإضمار هو المهيمن.

غير أن الأهم -على الأقل في اللحظة الراهنة- ليس هو جرد الموحيات، وإنما إدراك أنها تشكل في الصورة العامة سمات منفصلة أو، بتعبير آخر،[عناصر] متنقلة. إن الموحيات لا تغطي كل اللفظة و إن قراءتها لا تستنفدها. وبعبارة أخرى (وهذه ستكون فرضية مشروعة بالنسبة للسيميولوجيا عموما)، لا يمكن تحويل كل عناصر اللفظة إلى موحيات، إذ يظل في الخطاب دائما بعض من التقرير الذي لن يكون بدونه وجود للخطاب. وهذا سيقودنا إلى الرسالة الثانية أو الصورة التقريرية. ففي إشهار بانزاني، تظهر الخضراوات المتوسطية واللون والتركيبة وكذا الوفرة، مثل كتل متنقلة معزولة ومنسوقة، في نفس الوقت، ضمن مشهد عام له فضاؤه الخاص ومعناه كما سبقت رؤيته. لقد التقطت هذه العناصر ضمن مركب ليس هو مركبها وإنما هو خاص بالتقرير. إننا هنا أمام قضية هامة، لأنها ستمكننا من تأسيس (بأثر رجعي) التمييز البنيوي بين الرسالة الثانية أو اللفظية، والرسالة الثالثة أو الرمزية، وبالتالي تحديد الوظيفة المُطَبِّعة للتقرير مقارنة بالإيحاء. والآن نعرف أن مركب الرسالة التقريرية هو الذي "يُطبِّع"، تحديدا، نسق الرسالة الإيحائية؛ أو لنقل إن الإيحاء ليس سوى نسق، ولا يمكن أن يتحدد إلا في إطار الاستبدال. وليس التقرير الأيقوني سوى مجرد مركب، إنه يضم عناصر بدون نسق، وما يجعل الموحيات المنفصلة مترابطة وُمحيَّنة و"ملفوظة" هو مركب التقرير؛ إن عالم الرموز المنفصل يغوص في تاريخ المشهد التقريري كما لو أنه حمام البراءة المطهر.

من هنا نرى أن الوظائف البنيوية تكون متقاطبة داخل نسق الصورة العام؛ فمن جهة هناك نوع من التكثيف الإبدالي على مستوى الموحيات (التي يمكن اعتبارها على العموم "رموزا")، والتي هي علامات قوية ومتنقلة، ويمكن أن نقول عنها إنها "مُشيّأة"، ومن جهة أخرى [هناك نوع من] "مد" مركبي على مستوى التقرير؛ ولا ننسى أن المركب أقرب دائما من الكلام، وأن "الخطاب" الأيقوني هو الذي يُطبِّع رموزه. ودون الرغبة في الخروج مبكرا من الصورة إلى السيميولوجيا العامة يمكننا، مع ذلك، المجازفة بالقول إن عالم المعنى الشامل مُوزَّع بشكل داخلي (بنيويا) بين النسق بوصفه ثقافة والمركب باعتباره طبيعة. إن إبداعات التواصل

الجماهيري تربط من خلال جدليات مختلفة ومحققة بطرق مختلفة، بين إغراء الطبيعة، طبيعة الحكي والمحكي والمركب، وبين معقولية ثقافة محتمية ببعض الرموز المنفصلة التي" ينفر" منها الناس إلى كلامهم الحي.

الهوامش :

.Roland Barthes « **Rhétorique de l'image** » , Communications N°4 , Seuil-1964

1- وصف الصورة هنا قد قدم بشيء من الحذر، لأنه يشكل مسبقا لغة واصفة.

2-نطلق اسم العلامة النمطية على علامة النسق، لكونها تتحدد من خلال مادتها: فالعلامة اللفظية والعلامة الأيقونية والعلامة الإيمائية هي كذلك علامات نمطية.

3-تحيل عبارة "الطبيعة الميتة" في الفرنسية على الحضور الأصيل للأشياء المتصلة بالموت كالجمجمة في بعض اللوحات.

4- الرسالة الفوتوغرافية-مجلة إبلاغات- ع.1-ص.127.

.5-التحليل "الساذج" هو تعداد للعناصر، الوصف البنيوي يرمي إلى معالجة هذه العناصر بمقتضى مبدأ تلاحم عناصر بنية ما، بحيث إذا تغير عنصر ما، تغيرت معه باقي العناصر الأخرى.

6 عناصر السيميولوجيا- انظر تحت : مجلة التواصل-عدد 4 –ص.130 7- فن الرموز-1684

8- يمكن الحديث عن صورة بدون كلام، لكن باعتبار مفارق في بعض الرسوم الفكاهية، فغياب الكلام يلامس دائما قصدية غامضة.

9- " ": أنظر أسفله: عناصر السيميولوجيا ، ص.ص. 131-132.

10- يظهر هذا حين تكون تبني الصورة انطلاقا من نص ما حيث لا مجال للرقابة التي لن تعود مجدية، وهذا من المفارقات. مثال ذلك الإشهار الذي يحاول الإيهام بأن نكهة قهوة ما توجد "أسيرة" المنتج المسحوق، وهي النكهة التي نجدها كما هي حين الاستهلاك. وقد وضع هذا الإشهار فوق علبة قهوة محصورة بسلسلة وقفل. فالاستعارة اللسانية ("أسيرة") استعارة حرفية (وهذا إجراء شعري مألوف). لكن ما يدرك للوهلة الأولى الصورة وأما النص فسيقوم بترجيح اختيار مدلول من المدلولات الممكنة. ويظهر الحصر في المسار عبارة عن ابتذال للرسالة.

11-نحيل هنا على مقالة بريمون كلود-أنظر أعلاه: المرجع المذكور

12- كريماص آلجيرداس: "قضايا الوصف الميكانوكرافي" – دفاتر المعجمية، بيزانسان،1، 1959، ص. 63.

13- أنظر أسفله، "عناصر السيميولوجيا" ، ص. 96.

14- الكلام من منظور سوسير هو ما يُرسَل، وهو مستمد من اللسان (ومشكل له في الآن نفسه). يجب حاليا توسيع مفهوم اللسان وبخاصة من منظور دلالي: اللسان هو "التجريد الشامل" للرسائل المرسلة و المستقبلة.

15-الشكل بمفهوم يالمسليف (أنظر: عناصر السيميولوجيا...ص:105) باعتباره تنظيما وظيفيا للمدلولات فيما بينها.

16-كريماص ألجيرداس: دروس في الدلالة- 1964.

17- ينظر بنفنيست:" ملاحظات حول وظيفة اللغة في الاكتشاف الفرويدي"، التحليل النفسي عدد:1 -1956-ص.ص.3-16.

18- يجب أن يعاد التفكير في البلاغة القديمة بمفاهيم بنيوية (وهو موضوع عمل قيد الإنجاز)، و قد يكون من الممكن تأسيس بلاغة عامة أو لسانية لدوال الإيحاء، تكون ملائمة للصوت المفصل والصورة والإيماءة.

*- اعتمدنا التعريب حتى نحافظ على حمولة المفردة المأخوذة من الإغريقية metabolê التي تعني التغيير، والمراد بها الإجراء الذي يتم بموجبه التعديل في التنظيم المألوف للخطاب أو لرتبة مكونات الجملة. وتتحقق بالزيادة والحذف والإبدال والنقل.

19- نفضل هنا تجنب التقابل الذي وضعه ياكوبسون بين الاستعارة والكناية، ذلك أنه إذا كانت الكناية في أصلها صورة للمجاورة فإنها لا تشتغل، على الأقل في النهاية، بديلا عن الدال، أي كاستعارة.

******

النظرة*

رولان بارث

العلامة هي ما يتكرر، ولا وجود لعلامة بدون تكرار؛ ففي غياب التكرار لا يمكن أن نتعرف على العلامة، إن التعرف هو ما يؤسسها. وقد سبق أن سجل ستاندال أن النظرة يمكن أن تقول كل شيء، ولكنها لا يمكن أن تتكرر نصيا. واستنادا إلى ذلك، فإن النظرة ليست علامة، دون أن تكون محرومة من الدلالة. فما السر في ذلك؟ إن النظرة تنتمي إلى ذلك الملكوت الدلالي الذي لا تشكل العلامة وحدته (إنها منفصلة)، إن عنصرها الأساسي هو التدليل الذي حاول بنفنيست تحديد نمط اشتغاله. إن اللغة هي نظام من العلامات، وبذلك فإنها تتقابل مع الفنون عامة، تلك التي تعود إلى التدليل. فليس غريبا إذن أن يكون هناك نوع من التناغم بين النظرة والموسيقى، فقد جسدت الموسيقى الكلاسيكية بشغف الكثير من النظرات الشجية والقوية والحادة والمتأملة الخ. قد يكون التدليل نواة دلالية ثابتة، فبدونه لن تستطيع النظرة قول شيء ما: حرفيا لا يمكن للنظرة أن تكون محايدة، إلا إذا كانت تدل على الحياد؛ وإذا كانت غامضة تحيط بها هالة، ويتعلق الأمر بحقل دلالي لا متناه حيث يفيض المعنى وينتشر دون أن يفقد تعبيريته (ينطبع)، وهذا ما يحدث عندما ننصت إلى موسيقى أو نتأمل لوحة. إن مصدر "غرابة" النظرة هو منطقة الفيض هاته، وهي أيضا مصدر القلق المنبعث منها. ها نحن أمام موضوع (أو كيان) يستمد كينونته من الغلو. فلنشر إلى بعض أشكال هذا الفيض.

****

ينظر العلم إلى النظرة من زوايا ثلاث(قابلة للتأليف): من زاوية الخبر (النظرة تخبر)، ومن زاوية العلاقات (نتبادل النظرات)؛ ومن زاوية الامتلاك (من خلال النظرة نلمس شيئا ما ونبْلغه، ونسمك به ويمسك بنا): هناك ثلاث وظائف: بصرية ولسانية ولمسية. وفي جميع الحالات، فإن

النظرة تبحث دائما عن شيء ما أو كائن ما. إنها علامة قلقة دينامية، وهو أمر غريب بالنسبة للعلامة: إن قوتها تتجاوزها.

****

في الجانب الآخر من الشارع الذي أقطن فيه هناك شقة في مقابل نوافذي، شقة تبدو وكأنها غير مأهولة؛ ومع ذلك من حين لآخر، كما يتم ذلك في المسلسلات البوليسية الشيقة أو العجائبية، هناك حضور ما، نور يشع في آخر الليل، يد تمتد لتفتح أو تغلق دفة النافذة. وبما أنني لا أرى أحدا وأنني أنظر (أتفحص) استنتج أنه لا أحد ينظر إلي وأترك نوافذي مفتوحة. وربما قد يكون العكس تماما: قد أكون بشكل مستمر موضوع نظرة لا تتوقف لذلك الذي لا أراه. إن الدرس المستخلص من هذا هو أنه بكثرة ما ننظر، ننسى أننا قد نكون موضوع نظرة أو أكثر من ذلك : لا فواصل، في الفعل، "نظر" بين الناظر والمنظور.

****

لقد حددت السيكولوجيا العصبية بدقة كيفية نشوء النظرة. في الأيام الأولى من الحياة هناك رد فعل بصري في اتجاه النور؛ وبعد أسبوع يحاول الرضيع أن يرى، ويوجه عينيه ولكن بشكل تائه ومتردد؛ أسبوعين بعد ذلك يمكن أن يثبت عينيه على شيء ما قريب منه؛ وبعد ستة أسابيع تكون النظرة حاسمة وانتقائية: حينها تستوي النظرة. ألا يمكن القول إن الروح الإنسانية تتشكل في هذه الأسابيع الستة بالذات؟

*****

إن النظرة، باعتبارها بؤرة للتدليل، تستثير ما يشبه تداعيا للأحاسيس، اشتراكا في كل الأحاسيس (الفسيولوجية) التي تجمع بين الانطباعات بحيث يمكن أن نسند لأحدها، شعريا، ما يحدث للآخر ("هناك عطور طرية شبيهة بلحم الأطفال"): فكل الأحاسيس قادرة على النظرة، والعكس صحيح أيضا، فالنظرة يمكن أن تحس وتسمع وتلمس الخ. كان غوتي يقول: " تود الأيدي أن ترى، وتود الأعين أن تداعب".

*****

نقول باحتقار: " إن نظرته هاربة"، كما لو أن من حق النظرة أن تكون مباشرة حادة. ومع ذلك، فإن الاقتصاد التحليل-نفسي يقول شيئا آخر: " في علاقتنا مع الأشياء كما تتحقق عن طريق البصر وتنتظم داخل صور للتمثل هناك شيء ما يتسرب، يتسلل وينتقل من طبقة إلى طبقة لكي يختفي عند نقطة بعينها- وهذا ما يُسمى النظرة. ويقول أيضا: "إن علاقة النظرة بما نود أن نراه عادة ما يكون رابطا مخادعا. فالذات تقدم نفسها باعتبارها آخر ليست هو، وما يوضع أمامها للرؤية ليس هو ما تود أن تراه. ومن هذه الزاوية يمكن للعين أن تكون موضوعا، أي على مستوى النقص "(لاكان Séminaire XI,pp.70 et 96)

****

ولنعد مع ذلك من جديد إلى النظرة المباشرة والصارمة، تلك التي لا تهرب، تتوقف وتثبت وتصطدم. لقد تداول التحليل في أمر هذه الحالة أيضا: إن هذه النظرة يمكن أن تكون شريرة، سيئة، العين الشريرة التي لها أثر " توقيف الحركة والقضاء على الحياة" (لاكان Séminaire XI,p 107).

****

لا ينظر الأهالي الأفارقة، حسب تجربة قديمة، وهم يشاهدون فيلما، إلى المشهد المصور (الساحة العامة لقريتهم) بل ينظرون إلى الدجاجة التي تجتاز الساحة في ركن من الشاشة. يمكن القول إن الدجاجة هي التي تنظر إليهم.

****

مجزرة في الكامبودج: جثث الأموات تتدحرج على سلم منزل نصفه مدمر؛ في الأعلى هناك شاب يجلس على درج وينظر إلى المصور. لقد وكل الأموات أحياءهم لكي ينظروا إلي؛ ففي نظرة الشاب أرى الأموات.

****

هناك في متحف للفنون الجملية* بأمستردام مجموعة من اللوحات رسمها رسام مجهول يقال له "أستاذ ألكمار". يتعلق الأمر بمشاهد من الحياة اليومية، فالناس يزدحمون لقضاء حاجة ما تتغير من لوحة إلى أخرى، وفي كل مجموعة هناك شخصية، هي ذاتها دائما: شخصية ضائعة

وسط الحشود. تبدو الحشود وكأنها صُورت دون رغبتهم، إلا هذه الشخصية فهي وحدها من ينظر إلى الرسام (وتبعا لذلك تنظر إلي أنا) وتحدق في عيني. هذه الشخصية هي المسيح.

****

يمتاز الفن الفوتوغرافي الرائع لريشار أفيدون، من بين ما يمتاز به، بأن كل موضوعات صوره تكون ماثلة أمامي، تنظر إلي مباشرة وتحدق في عيني. فهل يدل هذا على نوع من "الصراحة" ؟ لا، إن الوِضعة اصطناعية (فهي تُقدم نفسها على أنها وِضعة)، والوضعية ليست سيكولوجية. أن يحيل الأثر الناتج عن ذلك على "الحقيقة": إن الشخصية "حقيقية"، وحقيقتها لا تُحتمل أحيانا. لماذا هذه الحقيقة؟ لا ينظر البورتريه إلى أي أحد في واقع الأمر، إنه ينظر إلى العدسة فقط، أي ينظر إلى عين أخرى ملغزة: عين الحقيقة (كما كانوا يضعون في مدينة البندقية "أفواها للحقيقة" لتوضع فيها الوشايات المجهولة). إن النظرة، التي ضخمها المصور (قديما كان من الممكن أن يقوم بذلك الفنان التشكيلي)، تشتغل باعتبارها عضو الحقيقة: إن فضاء حركته يوجد فيما هو أبعد من الظاهر: إنه يقتضي أن هذا الذي أمامك وقع فعلا، فما نحدق فيه (ننظر إليه) أكثر حقيقة من ذاك الموضوع فعلا أمام الرؤية.

****

حدد التحليل النفسي في بعض مراحله التبادل المخيالي بين الذوات باعتباره بنية قائمة على ثلاثة عناصر: 1- أرى الآخر، 2- أراه يراني، 3- إنه يعرف أنني أراه. والحال أن النظرة في العلاقات القائمة على الحب ليست، إن جاز هذا التعبير، ماكرة إلى هذا الحد؛ هناك مسافة غائبة. فمن جهة أنا دون أشك أرى الآخر بحدة، فأنا لا أرى غيره؛ أتفحصه، أريد أن أخترق سر هذا الجسد الذي أشتهيه. ومن جهة ثانية أراه يراني: لقد ردعتني نظرته القوية وأدهشتني، إن هذا الفزع هو من القوة لدرجة أنني لا أستطيع (أو لا أريد) الاعتراف بأنه يعرف أنني أراه وهو أمر يخلصني : أرى نفسي أعمى أمامه.

****

أنظر إليكم كما يُنظر إلى المستحيل.

****

يمكن للقرادة* أن تبقى شهورا ثابتة في مكانها على غصن شجرة في انتظار حيوان دمه ساخن يمر تحت الأغصان (خروف أو كلب). حينها تسقط فوقه وتلتصق بجلده وتمتص الدم الساخن: إن إدراكها انتقائي: إنها لا تعرف من العالم سوى الدم الساخن. وبالطريقة ذاتها لم يكن يُنظر إلى العبد إلا باعتباره أداة، وليس كيانا إنسانيا. هناك الكثير من النظرات التي ليست سوى أدوات موجهة نحو غاية واحدة: أنظر إلى ما أبحث عنه، وفي النهاية، إذا كان بالإمكان اعتماد هذه المفارقة، فإنني لا أرى إلا ما أنظر إليه. ومع ذلك هناك حالات استثنائية، وهي حالات لذيذة، يمكن للنظرة أن تنتقل فجأة من غاية إلى أخرى. سننان يتعاقبان بشكل تلقائي في الحقل المغلق للعين، حينها يتم التشويش على القراءة. وهكذا قد أنظر، وأنا أتجول في سوق مغربي، إلى بائع لمنتجات الصناعة التقليدية وأعرف أن البائع لا يقرأ في عيني سوى نظرة زبون محتمل، فهو، على غرار القرادة، لا يهتم بالمتجولين إلا إذا كانوا زبائن محتملين. ولكن إذا تعمدت النظر إليه (كم سيستغرق ذلك من الثواني؟ هذا أمر يتعلق بقضية دلالية)، فإن قراءته ستتغير فجأة: ألا أكون أهتم به هو لا ببضاعته؟ ألا أكون قد خرجت من السنن الأول (سنن الأخذ والعطاء) لكي أدخل إلى الثاني (سنن التواطؤ) ؟ إن التفاعل بين هاتين النظرتين، أمر أقرأه في نظرتي. كل هذا يشكل سرابا هاربا من المعاني المتتالية. ولا شيء أكثر بالنسبة لعالم في الدلالة، حتى لو كان الأمر يتعلق فقط بجولة في السوق، من أن نرى في نظرة ما انبثاقا صامتا لمعنى.

****

ليس من المستبعد، كما رأينا ذلك مع أفيدون، أن موضوعا فوتوغرافيا ينظر إليك- أي ينظر إلى العدسة: اتجاه النظرة (يمكن القول عنوانه)، أمر لا أهمية له في الفوتوغرافيا. إنه كذلك في السينما، حيث يُمنع على الممثل النظر إلى الكاميرا، أي النظر إلى المتفرج. وقد يكون هذا المنع هو السمة المميزة للسينما. إنها فن يقسم النظرة قسمين: أحدنا ينظر إلى الآخر، ولا يقوم سوى بهذا: له الحق وواجب عليه أن ينظر؛ الآخر لا ينظر أبدا، إنه ينظر إلى كل شيء ما عداي. إذا وقعت نظرة واحدة علي وانتبهت إلي سيسقط الفيلم. ولكن هذا ليس سوى الظاهر.

ذلك أنه قد يحدث أن الشاشة في مستوى آخر، غير مرئي، كما هو حال الدجاجة الإفريقية، لا تتوقف عن النظر إلي.

ترجمة : س . ب

L'obvie et l'obtus, 279-283-*

la tique-* وهي حشرة تمتص دم الكلاب والخرفان

Rijksmuseum-*

****

انتصار العتَمَة وانبثاق النصية

(الفصل الأوّل)

ترجمة وتقديم: محمد خطابي

تقديم

قدّم الباحث محتوى كتابه المكوّن من أربعة فصول في مجموعة أسئلة هي مدار كل فصل على النحو الآتي:

لماذا توجد النصوص؟ لماذا لا تتوفر بعضُ الثقافات التي تملك أنظمـــةَ كتابـــةٍ علـــى نصوص؟ لماذا وجب أن تظهر أشكال معيَّنة من التمثيل الكتابي وأن تستقر في ثقافة ما قبـــل أن تُنتَج النصوص نفسُها؟ تجد في **الفصل الأول** إجابات عن هذه الأسئلة، وذلك من خلال بحـــث تفصيلي في تاريخ الكتابة عامة وفي الخط المسماري الحيتي خاصة. فالنصوص تتطلـــب بعـــض الشروط السميوطيقية المسبقة.

هل الكتابية أفق مفتوح لا نهاية له؟ هل يوجد شيءٌ ما بعد الكتابية؟ ما الـــذي يحـــدث عندما تكون المعرفة كلها ذاتَ قاعدة نصية وذاتَ مرجعية نصية؟ كيـــف ستصـــبح الحقيقـــة والتاريخ؟ حين تغدو المعرفة بلا ضفاف من يعرف ماذا وكيف؟ في ضوء هذه الأســـئلة يعتـــبر **الفصل الثاني** كتابة جديدة للخصائص المعيارية لكلٍّ من الشفاهية والكتابية باعتبار خصـــائص التناص المدروسة في نظرية التفكيك الأدبية الحديثة. وحاصل الحجج المسوقة في هذا الفصل هو أن كل أصناف معرفتنا وأشكال تنميطنا لعمليات المعرفة تتغير تغيراً تاماً حين تنشئ الكتابيـــةُ الكتابيةَ المعقّدَة (المركَّبة) والتناص.

كيف تشتغل النصوص بطريقة مخصوصة؟ ما الذي يجعل من جنس ما جنساً؟ هل توجد ضروب مختلفة من المنطق النصي؟ ما هي النتائج الإبستمولوجية لضروب المنطـــق المتنوّعـــة؟ في

الفصل الثالث دفاع، من خلال تحليل حاسوبي للظواهر النصية، عن دراسة تجريبية للفضاءات الخطابية وعن إنعام النظر في مزاعم الخطاب الديني والعلمي والتخييلي والصحافي. كما أن فيه فحصاً للخط المسماري مَرةً ثانيةً، من خلال وصْف معيّناته النصية، وإمكانية لعب لغوي إبستمولوجي جاد.

ما اللغة؟ ما الفكر؟ ما الصلات الكائنة بين اللغة والنصوص والفكر؟ يقدّم **الفصل الأخير** نظريةً عامة تُعنى بتطور الفكر وتنظيمه، باعتباره عملية اجتماعية-نصية. وقد اتخذ الباحث علم النفس اللغوي السوفياتي أساساً للنظرية، ودافع عن التمعن في الفرد الذي ينشئ الفكر الاجتماعي باستمرار من خلال الضبط الذاتي في حضرة النصوص. الفكر نوع من النظام، ويُضبَط هذا النظام نفسه عن طريق التمدرس والنصوصِ التي منها تتكوّن المدرسة.

هذا محتوى الكتاب مختَزَلاً في أسئلة مركَّزة. ويمكن أن نشير بصدد الفصل الأول الذي نقدم ترجمته هنا إلى أنه، على نحو غير مباشر، تفكير في الإجابات عن سؤال محوريّ ينْظِم أقسام الفصل: ما الشروط التي كان من اللازم استيفاؤها ليوجَد النص؟ ويمكن اختصارها في ثلاثة: أن ينشأ نظام الكتابة غير الشفاف؛ أن يوجد نظام مركزي يدبّر شؤون مجال ترابي معيّن (سلطة مركزية)؛ أن يوضع قاموس لغويٌّ. أن يوجد فضاء مؤسسي (المدرسة) تُلَقَّن فيه ضوابط التشفير؛ ولقد توافرت هذه الشروط في الهلال الخصيب (الألف الثالثة قبل الميلاد).

ثانياً: نورد في الفقرات اللاحقة معلومات تفيد القارئ الراغب في تعميق اطلاعه، مكتفين بأربعة **مؤلفات قريبة من موضوع كتاب وليام افراولي.**

الكتاب الأول عنوانه (في فقه اللغة وتاريخ الكتابة؛ عماد حاتم، منشورات المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية [سابقاً]؛ الطبعة الأولى 1982).

الكتاب قسمان، يدور الأول حول "فقه اللغة" والثاني حول "تاريخ الكتابة". ويمتد القسم الثاني من الصفحة 157 إلى الصفحة 265. والحق أن هذا القسم غنيّ من حيث المعلومات التارخية القيّمة ذاتُ الصلة بأنظمة الكتابة؛ وهو علاوة على ذلك غني بمختلف أشكال أنظمة الكتابة رسوماً توضيحية، وبيانات مفيدة، وشروحاً لمدلولاتها...

الكتاب الثاني عنوانه (Florian Coulmas; Writing Systems. An Introduction to their linguistic analysis; C.U.P. 2003). يُعامل الكتابة نظاماً له ضوابط ومستويات. ويحلل الكتابة باعتبارها علامات سعياً إلى استخلاص القواعد الناظمة لها، من حيث هي كتابةٌ لا لغةٌ فحسب.

يذكّر الكتاب بمدلولات الكتابة على النحو التالي: 1) نظام لتدوين اللغة بوساطة علامات تُرى أو تُلْمس؛ 2) النشاطُ الذي يُعْمِل هذا النظام؛ 3) حاصلُ هذا النشاط، أي النصّ؛ 4) الشكل الخاص لهذا الحاصل، أسلوبٌ خطّي؛ 5) إنشاء فني (إبداعي)؛ 6) ممارسةٌ مهنية (نشاط مهني). ولئن كانت مدلولات الكتابة متنوعة فإن الكتاب يكتفي بالانكباب على المعنى الأوّل. ومن هذه الزاوية لا بأس من الإشارة إلى أنه احتفاء ثريّ بالنصّ وأهميته وضرورته في عالمنا اليوم.

أما من الزاوية اللسانية المحض فالكتاب تنبيه إلى مسارين اتخذهما العناية اللسانية بالكتابة -بمعناها الأوّل- مسار يُعلي من شأن اللغة باعتبارها نظاما صوتياً وما الكتابة سوى تابعٍ للكلام، ومن ثم لا يكترث بالكتابة معتبراً إياهاً معطى زائداً لا علاقة له باللغة؛ وذاك تقليد سائد في اللسانيات الغربية عامة ورثته من فيلسوف ولساني (أرسطو، فردينان دوسوسير). المسار الثاني تبلور في علم اللغة كما وضعه وطوّره علماء الشرق الأقصى عامة. ومن أهمّ ما يتميّز به أنه يُعنى عنايةً بالكتابة من حيث هي مكوّن من مكوّنات اللغة، ومن ثم يعاملها على قدم المساواة مع الكلام. في هذه النقطة بالذات تلتقي وجهة نظر فراولي وكولماس، أي أن نظام الكتابة لايمثّل الصوت فحسب، وإنما هو نظام قائم بذاته له منطقه وقواعده، ومن ثم لا ينبغي أن يُطرد من مملكة اللغة.

الكتاب الثالث عنوانه When writing met art, from symbol to story, U T P , Austin U S A 2007 Denisse Schmandt-Besserat هو كتاب ركّز على فحص الوِجاهة بين الكتابة والفن خلال الحقبة الحضرية المبكرة في الشرق الأدنى القديم. ترى الباحثة أنه حدث تبادل (تفاعل) بين وسيطين في دفعتين : في أواخر الألف الرابعة قبل الميلاد كان للكتابة أثر كبير في الفن نتيجته عميقة؛ وبالمثل كان للفن أثر لا يقل أهمية في الكتابة خلال الألف الثالثة قبل الميلاد. وترى الكاتبة أن الكتابة والفن ضاعفا -عبر هذا التبادل- قدرتهما على إيصال المعلومات.

خصّصت الباحثة القسم الأول لفحص تأثير الكتابة في الفن، مؤمنة بأن الكتابة كانت وراء التغييرات الجوهرية التي حدثت في الإنشاء الفني حوالي 3500 ق.م. وللتدليل على هذا سلكت سبيل المقارنة بين فنون الخزف ما قبل ظهور الكتابة وما بعد ظهورها. أما القسم الثاني فانكبّ على حشد الأدلة على ما كان للفن من تأثير في الكتابة. وختمت الباحثة كتابها بتحليل مفصّل لمسلّة حمورابي (الألفية الثانية ق.م.) التي اعتبرتْها خاتمة الوِجاهة بين الكتابة والفن.

الكتاب الرابع عنوانه Amalia E Gnanadesikan, The writing revolution, Cuneiform to the internet, Willey Blackwell U K 2009. ميزة هذا الكتاب أنه مخصّص لأنظمة الكتابة من فصله الأول حتى الأخير. وهو من ثم يستحق أن نعتبره كتاباً مداره تاريخ الكتابة وأنواعها (ما قبل المسمارية؛ المسمارية؛ الهيروغليفية؛ الصينية؛ نظام الكتابة عند شعب المايا؛ الكتابة المقطعية؛ الكتابة الأبجدية؛ الألفباء المقطعية؛ الألفباء بحصر المعنى) في مختلف القارات والأحواض الحضرية القديمة التي شهدت ميلاد الحضارات في تاريخ البشرية وأسهمت في إرساء–اختراع أنظمة كتابة غيّرت وجود الإنسان وعلاقاته وتصوراته... من مميزات الكتاب أيضاً أنه غنيٌّ –من بين أمور أخرى– بالوثائق والرسوم والخرائط التوضيحية.

تلك عيّنة من الكتب التي جعلت مدار بحثها الكتابةُ من حيث هي نظام تطلّب كثيراً من الجهد العقليّ والقدرة على التخييل والاختزال. وهي في الحقيقة مؤلفاتٌ غنيّة ترى الكتابة من زوايا مختلفة تفتح أفق القارئ على أسئلة خصبةٍ.

النص المترجَمُ

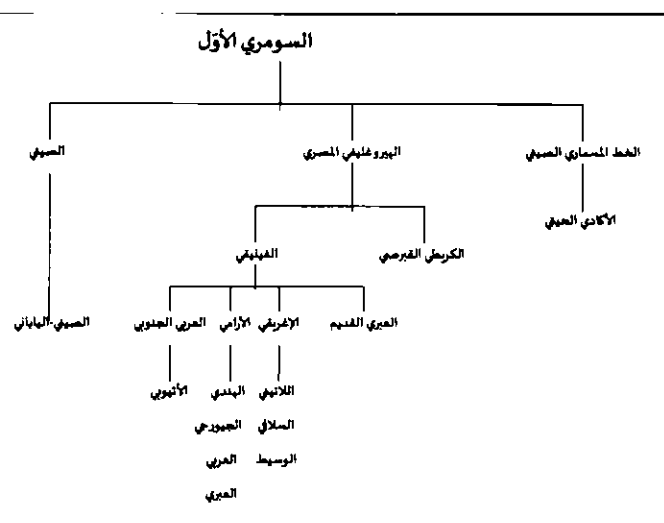
الكتابة والتمثيل

ظهرت أنظمة التمثيل التي نسميها الكتابة وتطورت في سومر والصين بعد حوالي خمسين ألف سنة من تاريخ البشرية. وقد وثّق الباحثون في تاريخ الكتابة هذا التطور بتفصيل لافت للنظر (غيلب Gelb 1952 ، وديرينغر Diringer 1962، مثلا)، ولكنهم، في نظري، جانبوا الصواب في دراساتهم. فباستثناء بارون Baron (1981) وسويغرس Swiggers (1983)، وإلى حد ما بُون Bunn (1981) وميريل Merrell (1982) ووالِيس Wallis (1973)، فإن الدارسين الذين أنجزوا

تحليلاً وافياً للكتابة، لا من حيث هي تمثيل للكلام والأصوات والمفردات وإنما من حيث هي نظام تمثيل على وجه العموم، معدودون على رؤوس الأصابع. وإذا سلّمنا بأن المشروع البشري هذا مشروع سميوطيقي وبأن اعتماد الكتابة (في مقابل ضروب أخرى من التمثيل التصويري) غيّر بنية الثقافة وبدّل نوع المعرفة التي في متناول البشر(1)، فإن طبيعة الكتابة تظل مشكلة حقيقية تواجه كل من يهتم بما يجعل من الإنسان إنساناً.

وفي ضوء هذا، هلُمَّ نلقي نظرة على ترسيمة غيلب حول تطور الكتابة لنعيد صياغتها وفق اعتبارات سميوطيقية تمكننا من فهم مشكلات التمثيل والنصية وتناسل المعرفة فهماً تاماً. ينظر غيلب إلى تطور الكتابة من منظارين: الأول تطوري، والثاني تصوري. وعلى الرغم من أن الأول غير ذي أهمية كبيرة هنا، فإنه يستحق أن نشير إليه إطاراً تاريخياً هو عماد التطور التصوري الذي يزعم غيلب أنه يتوازى مع التاريخ. ويرى غيلب، على غرار أمثاله المهتمين بتاريخ الكتابة، أن هذه تطورت حوالي الألف الثالثة قبل الميلاد، وتجلى هذا في ما بعد البيكتوغرافات السومرية التي انبثقت منها الكتابة المسمارية السومرية والهيروغليفية المصرية معاً. و لحِق التطورُ، عن طريق الاتصال الثقافي والغزو، نظامي الكتابة هذين فأنتجا الأنظمة التي نعرفها اليوم في الغرب. من الأول نشأت مختلف أنظمة الخط المسماري وسلالاته (الأكادي والحيتي والفارسي،الخ...)؛ ومن الثاني انبثق الخط الكريطي والقبرصي والفينيقي الذي عنه تطور حوالي الألف الثالثة قبل الميلاد، في أفضل التقديرات، الخط العبري والعربي الأول، وهو الذي اعتمده الإغريق في معاملاتهم التجارية مع البحارة الفينيقيين. ثم ارتقى هذان النظامان، الكريطي والقبرصي، بدورهما إلى الخط الغربي الراهن. وأخيراً كان هناك تطور مستقل(2)، وإن كان هذا الأمر قابلا للمناقشة، للخط في الشرق الأقصى، حيث ظهر الخط الصوَري الصيني حوالي 1900 قبل الميلاد، الذي تطور إلى الأبجدية الصينية الحديثة؛ وقد أثّرت هذه، من خلال الاحتكاك الثقافي، في تطور الكتابة المقطعية اليابانية.

ستجد في الشكل.1. رسماً يبيّن هذا التطور برمته. ولا خلاف في أن هذا الرسم مفرط في اختزال المسير التطوري للكتابة، ولكن الصلات التاريخية التي توثقها الاكتشافات الأركيولوجية توثيقاً جيداً قائمة على الرغم من ذلك.



(الشكل 1. تاريخ الكتابة، نقلاً عن غيلب 1952)

يفترض غيلب، في جدل هيغلي ملْتوٍ، العلّة في التاريخ؛ ومن ثم يعيد صياغة التطور التاريخي المبسوط أعلاه بعبارات الضرورة التصورية في التاريخ. وهنا يجانب غيلب وغيره الصواب فيما يتعلق بالكتابة نسقاً تمثيلياً. بيد أن هفوته تخدم غايتنا هنا، أقصد بلورة نظرية للنصوص وعلاقتها مع الإبستمولوجيا. يرى غيلب أن تاريخ الكتابة خاضع لمتتالية الضرورة التصورية الآتية : سيماسيوغرافية ← لوغوغرافية ← لوغومقطعية ← المقطعية ← الأبجدية. تبدأ الكتابة صوَرية ثم تمر عبر حقب تُمثَّل فيها الكلماتُ والمقاطع، وأخيراً تنتقل إلى مرحلة تمثَّل فيها أصوات اللغة المنطوقة فحسب. وقد حشد غيلب بيّنات غزيرة لتعزيز هذا الموقف. لا شك في أن الأمثلة الأولى المعروفة في الكتابة صوَرية أو سيماسيوغرافية، ومثال ذلك أن كتابات «الثقافات البدائية من قبيل ثقافة هنود أمريكا والمايا، كتابةٌ صوَرية بكل تأكيد؛ على أن جذور "الكتابة بحصر المعنى" تمتد حتى تمثيلات الكلمة المقطعية الصينية والمصرية والسومرية التي انبثقت منها الكتابة المقطعية، بمعناها الحقيقي، في اليابانية والسامية الغربية والفينيقية التي ارتقت، في **الغرب** على الأقل، إلى التمثيل الصوتي (الأبجدي)، كما تشهد على ذلك اليونانية وسلالاتها. يخضع هذا النوع من الضرورة التصورية لمبدأين إضافيين هما الإصواتُ والاقتصاد. فبحسب رأي غيلب تكمن الغاية القصوى للكتابة في تمثيل الصوت، ومثاله كتابة "نا"

الأبجديةُ، الذي بلغ "ذروة تطوره" في تمثيل الصوامت والصوائت(3). يضاف إلى هذا أن الصوت يعتبر، نتيجةً لما يراه غيلب، نزوعاً إلى اختزال الخط عبر الزمن، أي أن الكتابة الأبجدية -في تمثيل البنية الصوتية للغة- تتطلب اختزال الرموز إلى مجموعة قابلة للتدبير؛ ومن ثم يعكس التمثيل الصوتي للكتابة تياراً متنامياً يسير نحو البساطة.

كل هذا الذي قيل جليل الأهمية، غير أن أخشى ما أخشاه هو أن يكون مضلِّلاً ومضحّياً بالغابة من أجل الشجرة. ذلك أن العامل الحاسم في تطور الكتابة، باعتبارها نظاماً تمثيلياً، ليس هو الأشياء التي تمثلها العلامات **وإنما العلاقة بين العلامات المكتوبة والأشياء الممثلة**. فما تمثله الكتابة ليس وجيها من حيث الأساس، أما الوجيه فهو الطريقة التي تمثِّل بها الكتابة ما تمثله، وفي هذا جانب غيلب الصواب كما جانبه غيره، على وجه العموم. يعبّر بايرون عن هذه المسألة تعبيراً واضحاً يقول: "هل من الضروري أن تمثل الرموزُ الأصواتَ (كما هو شأن المقاطع أو الحروف الهجائية) كي نعتبرَ نظامَ التمثيل ذاك لغة؟"(4). أعتقد أن الجواب عن سؤال بايرون يجب أن يكون "نفياً" قاطعاً. ويستتبع هذا أن نرى الكتابة تطوراً لتمثيل غير مبرَّر نسبياً، أو لأنساق علامات اعتباطية نسبياً. وفي الحقيقة لا تظهر النصية وضربُ المعرفة الذي يميز النصوص إلا عندما تصل الكتابة إلى المرحلة الاعتباطية.

يجب ألا ينظر إلى تاريخ الكتابة تأليهاً للتمثيل الصوتي، وإنما تطور تدريجي للتمثيل الرمزي من التمثيل الأيقوني، أو تطور حدَث في الطريقة التي تمثَّل بها العلاماتُ. وكما هو معروف تتكوّن كل علامة من دال (علامة التمثيل) ومدلول (الشيء الممثَّل)، وضربٍ من العلاقة الاصطلاحية، أو غير الاصطلاحية بين الاثنين. وهي [= العلاقة] التي تحدد نوع العلامة الكائنة ونوع النسق السيميائي الذي يقيّد تنظيم العلامات. وهكذا نحصل على ثلاثة أنواع من العلامات: الأيقونات والمؤشرات والرموز.

الأيقونة علامة لا تكون فيها العلاقة بين الدال والمدلول اعتباطية، ويكون المدلول في هذه الحالة قابلاً للاستخلاص من الدال، بفضل التمثيل نفسه، ومن ثم فالعلاقة بينهما شفافة. وقد ذهب كل من أمبرطو إيكو (1976) وسيبيوك (1979) إلى أن الأيقونات ذاتَها اصطلاحية، على نحو ما. وبيان ذلك أن للثقافات المختلفة أصنافاً مختلفة من الأيقونات؛ وهذا أمر يمكن أن نوافق

عليه، على كل حال. والمسألة هي أن هناك درجة عالية –ولا دخل لنوع الثقافة في هذا– من قابلية استخلاص المدلول من الدال؛ وهي درجة عالية حتى إن الأجنبي عن ثقافة ما يمكنه تأويل الأيقونات دون خشية خرق مجموعة من القواعد المؤسسية في أثناء التأويل. وبناء عليه فالأيقونات شفافة بالفعل.

أما المؤشرات فتختلف عن الأيقونات من جهة كون العلاقة بين الدال والمدلول علاقة تداعٍ في الأولى. بمعنى أن المدلول قابل للاستخلاص من الدال، لكن ليس بطريقة مباشرة أو بشفافية التمثيل وإنما عبر تداع مقامي أو امتدادي للدال والمدلول. فلفكرة الدفء مثلاً تداعٍ امتداديٌ مع "الشمس"، ومن ثم يمكن أن يُعمَّم تمثيل صوَري للشمس تعميماً مؤشرياً لتمثيل الدفء. ومثل هذه العلاقة جلية لا اعتباطية، ويتجلى وضوحها في أن وقائع العالم تبررها، وهي بهذا المعنى شفافة، على الرغم من أن شفافيتها أقل من شفافية الأيقونة.

وأخيراً هناك الرموز التي تتصف بعلاقة اعتباطية واصطلاحية بين الدال والمدلول، أو هي علاقة لا تتضمّن قابليةَ الاسترجاع المباشر أو غير المباشر، ولا قابليةَ الاسترجاع عن طريق التداعي كما هو الأمر في رصفي هذه العلامات + =) & % لتمثيل الدفء. غني عن البيان أن مثل هذه العلاقة بين الدال والمدلول غير شفافة، ولا يمكن فك شفرتها إلا من خلال قاعدة لفك الشفرة. إن اصطلاحنا على القاعدة يجعل العلاقة شفافة، إلا أنها، مع ذلك، علاقة غير مبررة: يتطلب عدم شفافية العلاقة العلامية قاعدة اصطلاحية لفك الشفرة.

إن الحجج التي يقدمها غيلب فاسدة بسبب تشديدها على التمثيل الصوتي، وتركيزها على قسم واحد من العلامة فحسب هو المدلول. وبناء عليه فإن إطلاق اسم "لوغوغرافيك" على الكتابة معناه النظر إلى مدلولِ نسقِ الكتابة وحدَه؛ أي الزعم أن الكلمات ممثَّلة. والحق أن اعتبار تاريخ الكتابة تمثيلاً تدريجياً للكلام معناه أيضاً، التركيز، بكل بساطة، على المدلول. هل ينبغي النظر إلى الكتابة ممثلة للكلام(5) أم لا؟ ليس هذا السؤال قابلاً للمناقشة فحسب، وإنما يدعونا إلى القول إن أخذ نصف العلامة وحده بعين الاعتبار ينم –على أقل تقدير– عن ضيق في أفق النظر. أما إذا كانت هذه هي السبيل التي ينبغي سلوكها عند تفحص أنساق الكتابة فبإمكاننا أن ندعي أيضاً أن المدلول هو خلاصة تطور الكتابة، وأن نقترح

نظريات حول التطور التدريجي للمدلول (كتابة متصلة، كتلة، الخ)، وأن نزعم العلة في التاريخ فيما يخص الضرورة التصورية لتطور أنواع معينة من العلامات. من الواضح أن هذا الطرح غير وجيه بخصوص نظرية الكتابة التي يجب أن تركز على الكتابة باعتبارها تمثيلاً، وهكذا يجب أن تأخذ بعين الاعتبار **العلاقة** بين الدال والمدلول، لا أن ترى أحدهما بمعزل عن الآخر.

إن ما يُستلزم من كل هذه السميوطيقا الأوّلية، بخصوص الكتابية [الأبجَدَة] التي تتضمنها الكتابة، هو أن هذه يجب ألاّ ينظر إليها نظرة غائية خلال مسير تطور أبجدية الكتابة، وإنما من حيث هي نتيجة للظهور التدريجي لنظام مؤسَّس على اعتباطية التمثيل الذي ليست الكتابة الأبجدية إلا وجهاً واحداً من وجوهه. إن تاريخ الكتابة معناه توثيق النموّ التدريجي للعلاقات الأقل شفافية بين العلامات المكتوبة وما تمثله من أشياء. وقد هيأ تطور الرمز غيرِ المبرَّر من الأيقون المبرَّر سُبلَ تأليف النصوص وقدرة الأفراد على التعامل مع هذه الأخيرة، أي القراءة والكتابة. ولا همنا معرفة ما إن كانت الكتابة قد جاءت لتمثل الكلام، والمقاطع، أي الغرافولوجي الغيلبي[نسبةً إلى غيلب] العظيم (الصوت). أما المهم فهو أن العلاقات غير الشفافة وغير المبررة بين الدوال والمدلولات نمت في الثقافة البشرية، وهو أمر تطلب انبثاق أنواع خاصة من أنساق العلامة، وانتشارَ قواعد خاصة لتأويل العلامات، وإضفاءَ الطابع المؤسسي على هذه القواعد في شكل مدارس. وما كان للنصوص أن توجد على نحو ما نعرفه اليوم لو لم يكن نظام تمثيل النصوص غير مبرر. هذه هي نتيجة الكتابية، وهذا هو ما تتضمنه الكتابية.

إعادة كتابة تاريخ الكتابة

دعنا نعيد، بناء على ما تقدم، صياغة الترسيمة الغيلبية المتعلقة بالضرورة التصورية في الكتابة باعتبار الانتقال التدريجي من شفافية العلامة المكتوبة إلى عدم شفافيتها. وتتمثل العملية كلها في تحقق مبدإ "التخلي عن الأيقونية"[اللاأيقونية](6)، وهو المبدأ الذي بوساطته تفقد الأيقونات –العلامات الشفافة– شفافيتها لتصبح رموزاً اصطلاحية؛ بمعنى أن العلامة تنمّي علاقةً غير شفافة بين دالها ومدلولها، وهو ما يتطلب إضفاء الطابع المؤسسي على هذه العلاقة (المدارس، مثلا) ويوفر الشروط اللازمة لكتابة النصوص كما نعرفها اليوم.

ثمّة بيّنات غزيرة تفيد أن رواد الكتابة قد يكونون تفرقوا شذَر مذَر عبر العالم في ثقافات

تُمثَّل فيها أحداث العالم تمثيلاً صوَرياً. وهذه هي المرحلة التي يسميها غيلب المرحلة السيماسيوغرافية في الكتابة، ويجب أن تُفهم الآن مرحلةً أيقونية. يمكن العثور على أمثلة من العلاقة الشفافة بين الدال والمدلول في بكتوغرافات هنود أمريكا، ونقوش المايا، والمراحل الأولى من الخط المسماري الحيثي والهيروغليفية المصرية. وتشترك هذه الأمثلة كلها في خاصية الأيقونية. وبحكم شفافيتها فهي ليست كتابة، وذلك لأن الأيقونية تعرقل الانفتاح والمنطق، وهما من صفات النصوص.

تأمّل من هذه الزاوية المقطع الآتي (انظر الشكل 2) من الكتابة الصوَرية المقتطفة من رسوم هنود أمريكا (وهي موجودة على صخرة من صخور نيو مكسيكو). هذا "النص" علامةُ تنبيهٍ للراكبين إلى أنهم سيصادفون منحدراً شديداً يمكن أن تتسلقه التيوس الجبلية، أما الأحصنة وركابها فلا يستطيعون ذلك: ومن ثم التيس الصاعد والحصان الساقط (في الرسم).



Figure 2 American Indian Rock Drawing (from Gelb, 1952: 29)

الشكل 2 رسم على الصخر، من رسوم هنود أمريكا (مقتطفٌ من غيلب 1952، ص. 29).

العلامات في هذه الصورة علامات أيقونية. والأشكال الممثَّلة نوع خاص من الأيقون يسمى "الخطاطة"(7)، وهي أشكال شديدة البساطة شفافة بالنظر إلى مدلولاتها؛ ويتضح لكل مؤوِّل أن الأشكال بالفعل تيسٌ وحصانٌ وراكبٌ. كما أن العلاقة بين الأيقونات الخُطاطية – سقوط الفرس والراكب مقابلَ تسلق التيس، الذي يمثله الحصان الساقط والراكب المنكفئ– هي الأخرى أيقونية؛ إنها دياغرامية(8)، ويتجلى ذلك في تمثيلها البنية المنطقية للأحداث، وهي شفافة عن طريق جعل الأيقونات الخُطاطية متعالقة. فالحصان والراكب مقلوبان رأساً على عقب، بينما يفلح التيس في الصعود، ومعنى هذا أن الصورة تمثيل شفاف (في شكلٍ دياغرامي) لانحداريةِ الأيقونة الخطاطية التي تمثل الحصان والراكب بالقياس إلى الصعود الموفَّق لأيقونةٍ خُطاطية هي

التيس.

والنتيجة الحاسمة في هذا النوع من التمثيل تتلخص في أنه لن يتمكن أبداً من إنتاج نص كما هو معروف لدينا اليوم. والواقع أن التمثيل الوارد في الشكل 2 ليس نصاً، وإنما هو **إشارة**. إنه دياغرامُ أحداثٍ، لا نموذجُ أحداثٍ ما دامت الصور المبيِّنة لصيقة بالأحداث التي تصوِّرها. وعلى خلاف النماذج (التي تتنبأ بالأحداث في عوالم ممكنة) لن تصل الأيقونة أعلاه أبداً إلى مرحلة النصية(9). وهناك عدة أسباب تجعل هذا التمثيل غير نصي، ويعود ذلك إلى شفافية التمثيل نفسه.

أوّلاً، لا وجود هنا لثنائية المثال(10). ففي ثنائية المثال تنشأ بنيةٌ خارج العناصر المنفصلة التي تكُون، بصفة نهائية، عديمةَ المعنى في ذاتها، ولا تكتسبه إلا بالتوليف بين العناصر. أما العناصر المنفصلة الواردة في الشكل 2 فلها معنى في ذاتها، وذلك بفضل كونها أيقونات. وكما يقول واليس: "قد تُخبِر العلامةُ الأيقونية المتلقي بخصائص تمثيلها، وبعبارة أخرى قد تكون ذاتَ قيمة إخبارية"(11). وتلازم الصفة الإخبارية العناصر المنفصلة في التمثيل الأيقوني، وهذا ما يقيِّد القدرات التوليفية للعناصر المنفصلة، ما دامت تملك سلفاً تكافؤاً مّا بسبب معناها الملازم لها. ومع ذلك، في النص كما في جميع أنظمة التمثيل غير الشفاف، لا تملك الرموز المفردةُ التي تولَّف لتكوين النص معنى ملازماً، وإن وُجد كان معنى ملازماً ضعيفاً، وإنما تكتسبه عن طريق توليفها في صورة نص. والنص منتوج فرعي للطاقة التوليفية التي تحويها العناصر المنفصلة. يفوق النص دوماً معنى عناصره، حتى عند التوليف، ولكن هذا الفائض المعنوي ليس ممكناً في العلاقة الدياغرامية، ما دامت الطاقة التوليفية للعناصر نتيجةً للعناصر نفسها.

ثانياً، ليس التمثيل متعددَ المعنى في الشكل 2، إذ لا يوجد في التمثيل تمييز بين شكل التمثيل والمعنى الممثّل. ففي الأنظمة الأيقونية لا تأخذ شفافية العلامات في حسبانها الفرق بين القول والمعنى(12): القول **هو** المعنى هنا. ومع ذلك نجد في النصوص تمييزاً بين المقصد والشكل الذي يتخذه. وتحتوي العلامات غير الشفافة على هذا التمييز بالتحديد. على أن العلاقة بين المقصد والعبارة يجب التوصل إليها؛ وبعبارات بعيدة عن الاختصاص نقول إن التمثيلات الشفافة بديهية بذاتها. أما النصوص فليست بديهية بذاتها، ولكن يمكن أن تصبح جلية فحسب.

أخيراً، لا توجد في التمثيل الوارد في الشكل 2 طريقة مشفَّرة لتكوين العلامة. ينبه غيلب إلى أن الأشكال التي ينتجها "الكتّاب" في عدد من الأنظمة البيكتوغرافية تمثيلاتٌ تختلف اختلافاً ملحوظاً: بدا أن "مؤلفي" تلك "النصوص" غالباً ما يخترعون الأشكال التوضيحية بحرّيــــة"(13). وفي المرحلة الأيقونية كانت التمثيلات تمتاز بتنويع كبير في الأشكال، ومع ذلك كانت مفهومة. إضافة إلى هذا من المهم التنبيه إلى أن مدارس النساخ في المرحلة الأيقونية لم يكن لها وجود لأن الحاجة إليها لم تكن ماسة، طالما أن التمثيلات شفافة: ما الحاجة إلى إضفاء الطابع المؤسسي على الدوال ما دامت بديهية بذاتها؟ وعلى عكس هذا تخضع النصوص، كما نعلم، بالأحرى لشروط صارمة تهم الشكل لأن العناصر المنفصلة التي ستنصب عليها يجب، هي الأخـــرى، أن تصـــاغ داخل برامترات محدودة نوعاً ما. إن شفافية التمثيلات الأيقونية تقاوم تشفير شكل التمثيل، أما عدم الشفافية فيتطلب القيود.

إن الكتابة والنصوص التي تستلزمها الكتابة ضمنياً غير ممكن وجودها في نظام للتمثيــــل شفاف. وهكذا كان على المراحل الأولى من الكتابة أن تنفلت من إسار الأيقونية لإفساح المجال أمام ظهور النصية. وبعبارة موجزة كان يجب أن تتحقق اللاأيقونية لكي تتطور النصوص. ولم تظهر اللاأيقونية عند هنود أمريكا لأسباب هي أقرب إلى التخمينات. قد يفسر غياب اللاأيقونية بأسباب ثقافية أو سياسية، ولكنها تفسيرات غير وجيهة: الأمر الحاسم هو عدم الانتقال مــــن الشفافية إلى اللاشفافية، وما لازمه من غياب النصية(14). أو كما يقول بايرون (1981) وديرينغر (1962) ظلت الكتابة في هذه الثقافة ومثيلاتها "نظام تمثيل أوَّلي ومباشر للتجربة"(15). هــــذا لأن "العلامات الأيقونية تمثل الأشياء المدركة بالحواس"(16)، وتلك بيّنة سميوطيقية تؤكد مزاعم أونغ (1977) وغودي (1977) بأن الشعوب غير الكتابية -أي التي لا تتعامل مع النصوص- تلتصـــق بالتجربة. وبفضل انحدار النص من التمثيل غير الشفاف فإنه يقصي التفرد؛ أعني انفصال القول عن المعنى.

بالطبع، هناك حالات ظهرت فيها اللاأيقونية. ويمكن أن نضرب مثالاً لإرهاصات هذه الحركة الكتابةَ الأولى لدى السومريين والحيتيين والصينيين، حيث أصبح التمثيل -وفق غيلب- لوغوغرافياً. وفي هذه الحقبة تمَّ تعميم اللوغوغرامات التي كانت في الأصل أيقونـــات خُطاطيـــة

للإحالة على كينونات مادية يمكن ربطها بدوال أيقونية. ومثال ذلك أن علامة "الشمس" في الكتابة المصرية أضحت تعني "اليوم" أيضاً؛ وفي الكتابة الصينية أضحت علامة "البرج" تعني "العلوّ"، وفي السومرية أضحت علامة "الجبل" تعني "البلاد الأجنبية"، لأن كل البلدان الأجنبية، تقريباً، تقع في المرتفعات من زاوية نظر السومريين"(17). يسمي غيلب مرحلة الكتابة اللوغوغرافية هذه "مرحلة التداعي". ومع ذلك تعد هذه المرحلة، من زاوية سميوطيقية، مرحلةً مؤشرية. وذلك لأن العلامة الأيقونية تم تعميمها من العلاقة الامتدادية للمدلول إلى أشياء أو علاقاتٍ أخرى في العالم. قد يبدو أن هذا التعميم جزء من لاأيقونية تدريجيةٍ، وما هو في الحقيقة سوى تمديد للأيقونية. ومعنى هذا أن الانتقال نحو المؤشرية في الكتابة لم يفلح في تقليص شفافية التمثيل. والدليل على ذلك أن المدلول ما زال، في هذه المرحلة، قابلاً للاستخلاص من الدال.

يُستنتج من هذا أن النص لما يوجدْ في المرحلة المؤشرية. وهكذا، فالكتابة المؤشرية السومرية الأولى، مثلاً، تتمثل بالأساس في أختام المِلْكية "المنحصرة في التعبير عن المعدودات والأشياء، وأسماء الأشخاص"(18). وترجمة هذا أن التمثيلات كانت لا تزال أوصافاً بسيطة للتجربة. لا مراء في أنها تضمنت انتقالاً من شفافية الأيقونة إلى شفافية المؤشر، إلا أنها ظلت شفافة مع ذلك. ولا يمكن أن تنبثق الكتابة، ببساطة، لأن عدم شفافية العلامة لم تتحقق بعد. ويرى غيلب أن هذا الضرب من التمثيل سيظل إلى الأبد أجنبياً عن تطور الكتابة، يقول: "لست متفقاً بتاتاً مع الرأي القائل إن السومريين عثروا على فكرة الكتابة خلال استعمالهم الخاتمَ الأسطواني، أو إن هذا الأخير كان هو السلف المباشر للكتابة في الهلال الخصيب"(19). لكن الأسباب التي دعته إلى هذا الاعتقاد خاطئة: "يبدو لي أن أهداف الخاتم والكتابة والشكل الذي تحققت به هذه الأهداف مختلف عبر مجرى التاريخ بحيث يصعب إدراك كيف أمكن لاستعمال الخاتم أن يؤثر في شكل الكتابة "(20). لم يحدث أن أثرت هذه التمثيلات الأيقونية والمؤشرية أبداً في الكتابة، ويعود سبب ذلك إلى أن الكتابة تمثيل غير شفاف. وببساطة لا يمكن أن يُستعمل التمثيل الأيقوني والمؤشري في وظيفة معَمَّمة لأن التمثيلات مرتبطة حتماً بالعالم. كان على التمثيلات غير الشفافة أن تتطور، وهذا ما حدث بالفعل في الشرقين الأقصى والأدنى؛ وبعد ذلك انبثقت النصية.

تَستعمِل الكتابة المسمارية الحيتية انتقالاً نمطياً من التمثيل الشفاف إلى غير الشفاف وبالتالي إلى النصية. سألقي نظرة مفصلة على تطور الكتابة الحيتية باعتبارها مثالاً واضحاً على انتصار اللاشفافية والنصيةِ التي تتضمنها. ويمكن أن ندلي ببيانات مماثلة حول تطور الخط في الشرق الأقصى، لكن ليس هذا مكانه.

من المعلوم أن للخط المسماري الحيتي أصولاً صوَرية. ويمكن إدراك انبثاق علامات الخط المسماري من هذه الصور في الرسم المبيَّن في الشكل 3. وقد تطلب الانتقال -كما لوحظ هذا في غالب الأحيان(21)- من البكتوغرامات إلى الخط المسماري اختزالاً تدريجياً أو أسْلَبَةَ ما هُو صُوَرِيٌّ. فعلامة "الطائر" مثلا تطورت من أيقونة مقوّسة إلى الأيقونة نفسها وقد أُميلت بتسعين درجة، ثم إلى اختزالٍ للمنحنى الخطي في "خطوط مطبوعة قصيرة"(22)، ثم أخيراً إلى إلغاء بعض الخطوط الرابطة من التمثيل. ويمكن أن نفسّر كلَّ التمثيلات الأخرى الواردة في الشكل 3 التفسيرَ نفسَه، لكن المسألة هي أن "العلامات أضحت في الألف الثالثة نماذج خالصة من الأسافين"(23)؛ بمعنى أن الأسلبة التدريجية للأيقونة نجم عنها بزوغ مجموعة من الأمثلة لم تعد مدلولاتها أمثلة قابلة للاسترجاع المباشر. فقد أضحت العلامات أمثلة محضة، ولمّا كانت كذلك فقد أضحت الدلالةُ غير شفافة.

يعتبر تطور الخط المسماري الحيتي، بصفته أمثلة محضة، مثالاً كلاسيكياً من اللاأيقونية، وهي عملية يصفها واليس على النحو الآتي: "تفقد الخطاطات المشتغلةُ علاماتٍ اصطلاحيةَ طابعَها الأيقوني فتصبح علامات اصطلاحية"(24). وبالتواري التدريجي للشفافية أصبحت المساميرُ الشبيهة بالعلامات الواردةُ في الخانة الرابعة من الشكل 3 قابلة للتأويل فقط بوساطة مجموعة من قواعد التأويل. وهكذا شهدت الألف الثالثة تحوُّلين، أولهما أن نظام الكتابة أصبح أمثلة محضة من الأسافين، وثانيهما انبثاقُ مجموعة من الاصطلاحات لضمان قابلية استخلاص المدلول.

BIRD
FISH
DONKEY
OX
SUN
GRAIN
ORCHARD
PLOUGH
BOOMERANG
FOOT

Figure 3 The Development of Hittite Cuneiform Signs (from Gelb, 1952: 70).

الشكل 3 تطوُّر علامات الكتابة المسمارية الحيتية (مقتطف من غيلب 1952، ص. 70)

بالطبع، قُدمت تفسيرات عديدة لهذا التطور، ونخص منها بالذكر أشهرها وهو المتعلق بتكنولوجيا الكتابة الحيتية التي تطلبت استعمال القلم الأحمر القصبي على الألواح، والكتابة العمودية التي تطلبت الأسلبة. ومهما يكن فالسبب ثانوي، أما الأمر الأساسي فهو أن واقع بزوغها أحدث تغييراً في طرق الدلالة.

لا بأس من التنبيه هنا إلى أن التمثيلَ الصوتي لنظام الكتابة، الذي زعم غيلب وغيره أنه ذو شأن في الخط، غيرُ وجيه. وهكذا نجد في ما ألّفه مؤلّهو التمثيل الصوتي استلزاماً مفاده أن هذا الأخير تطلب خطاً مؤسلَباً من أجل تمثيل الأصوات المنفصلة. في الحقيقة يمكن أن نقدم حجة معاكسة هي أن التخلي التدريجي عن أيقونية العلامات تطلَّب التمثيلَ الصوتي. فمع ظهور العلامات غير الشفافة وتواري إمكانية استرجاع المدلول استرجاعاً مباشراً اقتضت الحاجةُ إلى مدلول قابلٍ للاستخلاص تبنّيَ اللغةِ المتكلمة مدلولاً للتمثيلات المؤسلَبة. وبعبارة موجزة، لا فرق بين ظهور التمثيل الصوتي بسبب من الأيقونية أو العكس. غير أن هذه المسألة شبيهة بمن الأسبق الدجاجة أم البيضة، وهي تقع خارج ما نحن بصدده، أعني بزوغ الاصطلاح. وقد كانت لهذه اللاأيقونية آثار بليغة في الثقافة من خلال إرساء أسس الشروط المسبقة اللازمة للنصية.

ولكي تتطور النصية وجب أن يتم الاصطلاح على نظام التمثيل الذي يمنح للنصوص شكلها. ويعني الاصطلاح وضع مجموعة من القواعد للتوسط بين الدال والمدلول. وتتطلب

النصية الاصطلاح لأن في النص فصلاً متميزاً بين المقصد والعبارة (أو بين المدلول والدال، على التوالي). وكما قال أولسون(25): "يرتبط التمييز بين القول ومعناه بالكتابية لأن الكتابة تحفـــظ البنية السطحية (القول) بمعزل عن القصد الذي تعبر عنه (المعنى). ومن أجل فهم النصوص يجب توافر مجموعة من القواعد التي تحدد إجراءات الاكتشاف المتطلبة لاستخلاص المقصد من العبارة. وما لم تتوفر اللغة على نظام للتمثيل يفصل بين الدال والمدلول فلن تقوم للنصية قائمـــة. هـــذا علاوة على أن اللاأيقونية تُنتج المعرفةَ والتمثيلات الموسَّطة.

يمكن التعبير عن هذا بطريقة أخرى قائلين إن النصوص -في مقابـــل الـــدياغرامات أو الإشارات- لا تخبِر (لا تكشف عن المقصد) فحسب، وإنما تُعلِم المؤوِّل بكيفيـــة اســـتخلاص المقصد من شكلها. ومعنى هذا أن النصوص، بانفصال المقصد عن العبارة، تخبر بطريقة موسَّطة من خلال الاصطلاح الذي يجسِّر الهوة بين المدلول والدال(26). ظهر الإخبار الموسَّط يومَ تخلَّت أنظمة الكتابة عن الأيقونية. وعلى هذا النحو اقتضى انبثاق التمثيل غيرِ الشفاف المعرفةَ الموسّطة التي تُعتبَر لبّ النصية وجوهرها.

ومن نتائج النصية أيضاً وجوب تطوير الطابع المؤسسي للقواعد من أجل توسيط المقصد والعبارة؛ أي أن الاصطلاح يتطلب المدارس. ومن المناسب الإشارة إلى حـــدوث تطـــورين في مرحلة التمثيل الحيتي غير الشفاف، أولهما لحق مدارس النسخ وقد تمثل في تثبيـــت برامتـــرات الدوال(27)، والثاني تشفير المعاني (المدلولات) التي يمكن أن تُمثَّل في كتابات ذلك الـــزمن، أي وضعُ قواميس أولية. ويلاحظ غيلب(28) أن الألواح المدرسية المعدودة التي اكتُشفت في طبقات أوروك IV، وهي ألواح تضم لوائح العلامات، شاهدةٌ على الأنشطة التعليمية والعلمية عنـــد السومريين". ويقول غرين(29) من بين أصناف النصوص المسمارية التي عُثر عليها لوائحُ معجمية طُبِعت مداخلها بأحجام قارّة. وهذا أمر ذو شأن في ما نحن بصدده إذ إن القاموس، في الأساس، ميطانص. وقد أشرت في بحث آخر إلى أن القاموس هو أساس كل نوع من أنواع النصـــوص المتخصصة(30). وما القاموس سوى تشفير للمعاني الحالية والممكنة التي في متناول ثقافة مّـــا في زمن مّا. ويقوم النص -من زاوية نظر إبستمولوجية- باحتواء تلك المعاني والتنبؤ بأخرى لتمثِّل المعاني المعرَّفةَ التي تملكها ثقافة مّا في حقبة معينة. وبناء عليه فإن لجوء الحيتيين، في مرحلة التمثيل

المكتوب غير الشفاف، إلى وضع تشفير للمعاني الممكنة في الثقافة ونشرها في شكل التمدرس لأمرٌ ذو أهمية. وفي الواقع يتطلب التمدرس لوائح معجمية. ومن ثم فنتيجة الاصطلاح هي إضفاء الطابع المؤسسي على المعاني الممكنة وتشفير طرق استرجاعها من خلال أشكال التعبير في الثقافة. وهكذا كانت النصية وأشكال المعرفة المتخصصة ممكنة عند الحيتيين لأنهم ألّفوا كتاب الكتب: القاموس.

عنوان الكتاب (William FRAWLEY ; Text and Epistemology (النص والإبستمولوجيا، 1987، منشورات Ablex Publishing Corporation, New Jersey, USA)؛ من تأليف الباحث وليام افراولي.

1-ينظر على سبيل المثال Goody & Watt, 1968

2-مع ذلك قد يزعم غيلب إمكان وجود بيّنة على تأثرأنظمة الكتابة في الشرق الأقصى بنظام الكتابة السومري الأوّل من خلال نظام الكتابة الهندي الأوّل؛ ويرى بووْل (1981: 431) الرأي نفسه.

3-غيلب، 1952، ص. 181. 4-بارون (Baron)، 1981، ص. 169 5-يُنظر دريدا 1976، على سبيل المثال.

6-Wallis ، 1973. 7 -نفسه، ص. 487. 8-ينظر بورس، 1931-1958.

9-الرسم البياني وثيق الصلة دائماً بما هو فعلي، بينما يتنبأ النموذج بالفعلي. والرسم التالي تمثيل بياني لتحويل المادة إلى طاقة:

لكن نموذج الحدث، من قبيل معادلة إنشتاين، تمثيلٌ للتحويل مختلفٌ نوعاً ما.

10-يُنظر Hockett, 1960.

11-واليس، 1973، ص. 491.

12-ينظر Olson، 1982.

13-ينظر Gelb، 1952، ص. 48.

14-ربما كان الأمر هنا في حاجة إلى توضيح بسيط. قد يعترض من لهم استئناس بمصادر أخرى من الخطوط الهندية الأمريكية أمثال مالري (1970)، بوجود قدر معيّن من اللاأيقونية في تلك الخطوط. وتشير الأمثلة التي ساقها مالري إلى أنه كانت ثمة انسيابية ما في التمثيلات، لكن لا شيء من ذلك يشبه اللاشفافية المنتجة في الأمثلة المسمارية اللاحقة. علاوة على ذلك من المفيد الإشارة إلى أن هذه الانسيابية اليسيرة لم تكن تتضمن روابط نصية غير دياغرامية في الخط الهندي، مما يعني أن الانسيابية، ولو في شكلها البدائي، لم تنشأ عنها بنيات مقصدية منتجة. وأخيراً، حتى لو وُجد التمثيل الدياغرامي -في شكله الأدنى- في الخط الهندي فإن هذا الاكتشاف لا يفسد الأدلة أعلاه، مادامت النصية -كما سنبرهن على ذلك في الفصل الثاني- والأيقونية وما شابههما جميعها متصلة باستمرار. وهكذا ليس ثمة من داعٍ للبرهنة سواء على نظام أيقوني بالكامل أو على نظام غير شفاف بالكامل: بإمكان أنظمة الكتابة الأيقونية أن تقدم دليلا على أيقونيتها، مثلما تترك الأنظمة الشفافة آثاراً في الأيقونية تماماً. ولقد أدرجنا أمثلة الخط الهندي الأمريكي في الشكل 2 من أجل توضيح المثال المعياري كنقطة بداية للدراسة. ومن ثم بإمكان المرء أن يسمي نموذج حقبة

الانفصال المقدم أعلاه –المعتمد على الأمثلة المعيارية– "النموذجَ القوي"، مادام يظهر الاختلافات المطلقة، وأن يسمي هذه السيرورة التي تشمل حقب الانتقال والمزج "النموذج الضعيف".

15- Baron, p. 167

16-واليس 1973، ص. 486.

17-غيلب 1952، ص. 99.

18-نفسه، ص. 65.

19-نفسه.

20-نفسه.

21-غيلب 1952، باربر 1973، غرين 1981.

22-باربر 1973، ص. 156.

23-نفسه.

24-واليس، 1973، ص. 478.

25-أولسن، 1982، ص. 159.

26-ينظر ويلْدن (Wilden) 1972، وفراولي 1982 بخصوص حجج مماثلة حول الاستعارة.

27-ينظر غرين 1981؛ وبوْلْ (Powell) 1981؛ غيلب 1952.

28-غيلب 1952، ص. 68.

29-غرين 1981، ص. 349.

30-فراولي 1981أ، 1981ب.

****

الفلسفة والحجاج البلاغي

بين المنطق والجدل*

تأليف : شاييم بيرلمان

ترجمة : أنوار طاهر**

أشار الفيلسوف الفرنسي رونالد بارت ضمن ورقته المكرسة عن البلاغة القديمة، لملاحظة كان على صواب فيها، هي أنه: "ينبغي قراءة البلاغة ضمن اللعبة البنيوية لملحقاتها من (علم قواعد اللغةGrammaire ؛ والمنطق؛ والشعرية Poétique والفلسفة)" (1). ومن جانبي، أود أن أضيف، أنه من اجل تحديد موقع البلاغة وتعريفها بشكل أفضل، ينبغي أيضا توضيح علاقاتها مع الديالكتيك على حد سواء.

ميّز الفيلسوف اليوناني أرسطو في مؤلفه "الارغانون" والمتضمن لستة أعمال منطقية، بين صنفين من أشكال الاستنباط raisonnement: التحليلي analytique؛ والديالكتيكي dialectique. ونتيجة لما قدمه من دراسة حولهما في كل من الكتاب الثالث التحليلات الأولى" Premiers Analytiques" والكتاب الرابع التحليلات الثانية "Seconds Analytiques"، جرى اعتبار أرسطو هو "أبو المنطق الشكلاني la logique formelle " في تاريخ الفلسفة. وبذلك، لم يأخذ علماء المنطق الحديث في عين الاعتبار، الأهمية المتضمنة عليها دراسته حول القضايا الديالكتيكية في كل من: كتابه الخامس الطوبيقا" Topiques"، وكتاب البلاغة " Rhétorique" وكتابه السادس في دحض السفسطائية" Réfutations sophistiques"، والتي تجعل منه أيضا، "أبا لنظرية الحجاج" أيضا.

تناول أرسطو في كتبه "التحليلات الأولى والثانية" أشكال الاستدلال inférence السارية المفعول- وعلى الأخص القياس المنطقي syllogisme - والتي تمكننا من الوصول إلى استنتاجات متضمنة بالضرورة في مقدمات منطقية معينة: فإذا كان كل A هو B، وإذا كان كل B هو C،

نستنتج إذن، أن كل A هو C. من هنا، كان هذا النوع من الاستدلال ساري المفعول وغير نافذ الصلاحية مهما كانت درجة الخطأ أو الصواب التي تتضمن عليها تلك الأقيسة المنطقية، وذلك لان صواب نتيجته متضمنا في صحة المقدمات بالضرورة. من هنا، اتصف الاستدلال، وعلى حد سواء: بأنه شكلاني بحت، لأنه صلاحيته سارية مهما كان محتوى العبارات A, B, C (شريطة مراعاة استبدال الحرف بنفس القيمة valeur الثابتة على اختلاف الحالات التي يجري استعماله وعرضه فيها)؛ وبأنه استدلال يؤسس لعلاقة ثابتة بين كل من الحقيقة vérité المتضمنة في مقدمات الأقيسة المنطقية والحقيقة vérité التي نصل إليها في النتائج. فلما كانت الحقيقة خاصية من خواص القضايا المنطقية، ومستقلة عن الآراء الشخصية، أصبح الاستنباط برهانيا démonstratife وموضوعيا وتجريديا. وهذا يقع على العكس تماما مع الاستنباط الديالكتيكي، الذي تتأسس مقدماته المنطقية على آراء opinions جرى الاتفاق العام حولها(2) - كما عرّفها أرسطو- من قبل الجميع أو الغالبية من النخب والشخصيات البارزة والأكثر أهمية من بين الفلاسفة(3).

يحصل في بعض الحالات، أن يكون ما هو مقبول/ومتعارف عليه بوجه عام، هو محتمل الاعتقاد والتصديق به vraisemblable أيضا، لكن هذا لا يعني الخلط بين هذا الأخير وبين الاحتمالية الرياضية probabilité calculable، بل على العكس من ذلك، فمعنى الكلمة اليونانية " εὔλογος" التي نترجمها بـــ " المقبول به بشكل عام " أو" القابل للتصديق "، فيه من الملمح الكيفي qualitatif، الذي يجعل منه معناً قريبا أكثر من مصطلح ما هو واقعي ومعقول " raisonnable" منه إلى مصطلح ما هو محتمل " probable". وهنا، تجدر الإشارة، إلى انه في الوقت الذي نجد فيه أن مبدأ الاحتمالية يختص بالوقائع faits أو بالأحداث événements الماضية أو المستقبلية، نلحظ أنه من الممكن للفرضيات أو للأطروحات التي لا زالت قيد النقاش، أن تتصل باعتبارات في غير أوانها، مثل: " هل العالم متناه أم لا ؟" ، "هل النظام الديمقراطي يمثل أفضل شكل للحكومة أم لا ؟".

هكذا، سنرى في الحال، أن الاستنباط الديالكتيكي ينطلق مما هو مقبول وواقعي ومعقول، ليكون منفتحا على فرضيات أخرى التي تكون أو يمكن لها ان تكون محل خلاف.

لذا، فهو استنباط يفترض فعل الإقناع persuader أو فعل الحث والإرضاء convaincre. فهو لا يتكون من قضايا استدلالية سارية المفعول وقسرية، وإنما يسعى لعرض حجج arguments تحمل أسسا إقناعية قابلة للفهم، والتي لا يمكن لها أن تكون أبدا شكلانية محضة. فالحجاج الاقناعي يسعى للوصول إلى إقناع المخاطَب/المتلقي(4). فعلى خلاف الاستنباط التحليلي، نجد أن الاستنباط الديالكتيكي لا يمكن ان يكون موضوعيا/تجريديا، لأن فاعليته تقوم على أساس مدى ما يحققه من تأثير في الذهن الإنساني. نتيجة لذلك، ينبغي التمييز بوضوح تام بين كل من: الاستنباط التحليلي والاستنباط الديالكتيكي، فالأول يتمحور حول الحقيقة vérité والآخر على الرأي opinion. وكل حقل منهما يقتضي نوعا مختلفا من الخطاب discours، لهذا، يعتبر الاكتفاء بالرضا عن الحجج الاستنباطية من جانب عالم الرياضيات، هو أمر مثير للسخرية كما هو الحال عليه، حينما نطالب بحجج علمية من المخاطَب العادي/اليومي(5).

من هنا، وفي هذه المسألة تحديدا، يتضح مدى جِدة طروحات عالم المنطق والفيلسوف الفرنسي بيير دي لا راميه Pierre de la Ramée وفي الوقت نفسه، ما اقترفه من خطأ كان له عواقب وخيمة على حقل البلاغة. فاستنادا على trivium، اي فنون الخطاب، artes disserendi، عرّف "راميه" علم قواعد اللغة بأنها فن التحدث بطريقة حسنة وجيدة، اي كيفية التكلم بشكل صائب، اما الديالكتيك – حسب رأيه – فهو فن الاستدلال بطريقة سليمة، في حين أن البلاغة هي فن القول الحسن، والاستعمال البليغ والمزَّوق للغة(6).

وبالنظر إلى اعتبار الديالكتيك "هو الفن العام الذي يهدف إلى ابتكار كل الأشياء والحكم juger عليها في آن واحد "(7)، زعم "راميه" بعدم وجود مناهج أخرى إلا منهجا واحدا والتي تعود للفيلسوفين افلاطون وارسطو...، ومن الممكن العثور على ذلك المنهج عند فيرجيل وشيشرون، وكذلك عند هوميروس وديموستينيس، انه منهج سابق على علوم الرياضيات، والفلسفة، وعلى أحكام وسلوك وميول البشر"(8).

وبزهو كبير نبذ "راميه" التمييز الأرسطي بين كل من: الأحكام التحليلية والديالكتيكية، مبررا سبب ذلك: "بأن الأشياء المدركة ذهنيا إما أن تكون الواحدة منها ضرورية وعلمية، والأخرى عرضية وقابلة لتبادل الرأي حولها، وإذا كنا نتمكن من رؤية جميع الألوان بواسطة

حاسة البصر، سواء كانت ألوانا ثابتة أم متغيرة، فلابد من أن يكون الحال كذلك مع فن الإدراك أيضا، سواء كان ديالكتيكيا أو منطقيا، فهو وحده وبذاته يُعتبر المذهب الأساسي في رؤية جميع الأشياء..."(9).

كان لسعة الأهمية المعطاة للديالكتيك المتضمن في آن واحد على دراسة الاستنتاجات الصائبة وفن العثور على الحجج والحكم عليها، الأثر البالغ في استبعاد العنصرين الأساسيين في بلاغة أرسطو وهما: الابتكار invention وامتلاك الكفاءة والاستعداد disposition. وذلك، لغرض المحافظة على فن فصاحة اللسان élocution فحسب، والذي يهتم بدراسة أشكال اللغة المنمَّقة. وبعد هذا الاختزال المبرهن عليه فلسفيا من قبل "راميه"، قام زميله السياسي الفرنسي اومير تالون Omer Talon والذي كان متأثرا بنفس تلك النزعة، بنشر أول عمل متكامل ومخصص لدراسة الأشكال/الصور figures في البلاغة، وذلك عام 1572 في مدينة كولونيا. عرّف "تالون" الشكل figure بأنه: " تعبير expression يجعل من مظهر الخطاب مختلف عن ما هو معتاد في طرق الحديث السديد والبسيط "(10). هكذا جرى الحفاظ على البلاغة الكلاسيكية النخبوية، بلاغة المحسنات اللفظية المنمقّة، والتي قادت تدريجيا إلى ضمور، ومن ثمة، إلى موت وظيفة الحجاج البلاغي.

فمن المعروف على نطاق عام أن المنطق الحديث - بالشكل الذي تطور فيه منذ منتصف القرن التاسع عشر تحت تأثير الفيلسوف الألماني كانت وعلماء المنطق الرياضي- لم يتم مماثلته مع الديالكتيك، وإنما مع المنطق الشكلاني، أي مع الاستنباط التحليلي الأرسطي، وأُهمل تماما الاستنباط الديالكتيكي، باعتباره شكلا غريبا عن علم المنطق. وهذا ما أدى إلى أن يقع المنطق الحديث، وكما يبدو لي، في خطأ مشابه لذلك الذي وقع فيه "راميه". فإذا كان لا يمكننا إنكار ما يمثله المنطق الشكلاني من علم مستقل وقادر على إجراء العمليات الحسابية كما هو الحال عليه في العلوم الرياضية، فأنه ليس في الإمكان أيضا إنكار أننا نقوم بعملية التفكير، حتى وإن لم يكن هناك أي عملية حسابية، خلال محاورة خاصة أو في نقاش عام، حيث تعرض الحجج المتوافقة مع، أو التي تقع بالضد من، الفرضية المطروحة، وحيث يجري نقد أو دحض طروحات نقدية معينة. في جميع هذه الحالات، نحن لا نقوم بعملية برهنة مثلما هو الحال عليه في علم

الرياضيات، وإنما نحن نحاجج. لهذا، كان من الطبيعي، أن كنا نرى في علم المنطق ذلك العلم الذي يهتم بدراسة الاستدلال في مختلف أشكاله، أن تصاحب نظرية البرهنة التي تطورت بواسطة المنطق الشكلاني، نظرية الحجاج التي تدرس الاستنباط الديالكتيكي الأرسطي. وهذا الاستنباط يقوم على حجج تسعى نحو قبول أو رفض فرضية مطروحة للنقاش، فدراسة أسلوب وشروط عرض الحجج الإقناعية هو الموضوع الذي تعمل على دراسة نظرية البلاغة الجديدة هذا الحقل الذي كلما اتسع نطاق دراسته، تتجدد بلاغة أرسطو في آن واحد.

في الواقع، رأى أرسطو أن هناك ثمة تعارض بين البلاغة والديالكتيك، وذلك خلال دراسته لها في كتابه الطوبيقا، بل وجعل من البلاغة صنوا مناقضا (αντιστροφος) للديالكتيك(11)، الذي يُعنى بالحجج المتداولة في جدل أو في نقاش مع مخاطَب واحد، في حين أن البلاغة تهتم بتقنيات المتكلم الذي يتوجه بخطابه نحو حشد متجمِع في ميدان عام ويفتقر إلى المعرفة النخبوية/المتخصصة وغير قادر على الاستمرار في متابعة خطاب منطقي استنباطي مهما كانت درجة إعداد وطريقة إلقاء ذلك الخطاب(12).

لكن البلاغة الجديدة وعلى خلاف البلاغة الكلاسيكية، هي حقل يُعنى بدراسة الخطاب الموجه نحو المخاطَب/المتلقي/الجمهور بمختلف أشكاله المتعددة، سواء كان حشدا متجمِعا في ساحة عامة أو في اجتماع لمختصين، أو كان خطابا موجها نحو فرد واحد أو نحو البشرية جمعاء؛ انه حقل يفحص حتى الحجج التي نوجهها إلى ذاتنا خلال حوار خاص بيننا وبين أنفسنا. وبالنظر إلى أن موضوع البلاغة الجديدة هو دراسة الخطاب غير البرهاني، وتحليل الاستنباطات غير المقتصرة على الاستناجات الصائبة بصورة شكلانية، وعلى حسابات رياضية أقل أو أكثر ميكانيكية، تصبح إذن، نظرية الحجاج هي البلاغة الجديدة (أو الديالكتيك الجديد) التي تشمل كل حقل من الخطاب الذي يسعى إلى الحث والإقناع، مهما كان نوع الجمهور الموجه إليه الخطاب، ومهما كان موضوع ذلك الخطاب. بل وينبغي -إن كان يبدو ذلك نافعا- أن تكتمل الدراسة العامة للحجاج بعلوم مناهج مخصصة ومحددة وفق كل نموذج مختلف من الجمهور المخاطَب ولكل فرع من فروع المعرفة. بهذه الطريقة، يمكننا استحداث منطق تشريعي

(13) أو منطق فلسفي، والتي من شأها أن تؤسس لتطبيقات مميزة للبلاغة الجديدة في حقول القانون والفلسفة.

من هنا، عندما جعلت من المنطق الفلسفي تابعا للبلاغة الجديدة، يعني أنني اتخذ موقفا إزاء الجدال القديم والقائم على التعارض بين الفلسفة والبلاغة، والذي بدأ مع الأشعار العظيمة لبارمنيدس. فهذا الفيلسوف إضافة إلى أفلاطون والفيلسوف الفرنسي ديكارت والفيلسوف كانت، والذين يمثلون التاريخ التقليدي الكبير للميتافيزيقا الغربية، كانوا في مجملهم يعارضون وعلى الدوام بين كل من: البحث عن الحقيقة – الهدف الذي تسعى الفلسفة للوصول إليه – ؛ وبين التقنيات الخطابية لعلماء البلاغة وللسفسطائيين الذين تقتصر وظيفتهم على حث المخاطَبين على القبول والاتفاق حول الآراء التي تتسم بكونها مختلفة ومضَللة في آن واحد – حسب آراء الفلاسفة المذكورة أسمائهم أعلاه –. لهذا، فضّل بارمنيدس طريق الحقيقة على طريق المظهر ، أما افلاطون فعارض بين المعرفة والآراء العامة. وفيما أسس ديكارت العلم على براهين غير قابلة للدحض، معتبرا كل ما هو احتمالي خاطئ إلى حد كبير بالضرورة، اقترح علينا الفيلسوف كانت في النهاية، طرد الآراء العامة من جمهورية الفلسفة، بتأسيسه لميتافيزيقا تمثل في جوهرها إبستمولوجيا تشتمل على جميع المعارف التي " طالما كانت تمتلك الأسس القبلية البديهية، كان ينبغي ألتعامل معها مسبَّقا، على أنها معارف ضرورية بشكل مطلق ".

ولغرض ضمان أن تكون النظريات الفلسفية خالية من المغالطات المنطقية ومن الآراء غير اليقينية، وإنما على حقائق غير قابلة للجدال فحسب، كان ينبغي للفلاسفة من أن يستندوا على قاعدة متينة وراسخة غير قابلة للدحض، وعلى حدس جلي، يضمن لهم حقيقة ما هو مُدرك على أنه بداهي. ومبدأ الوضوح في ذاته، كما هو معروف للجميع، ليس حالة ذاتية يمكن لها أن تتغير بين لحظة وأخرى ومن فرد إلى آخر ، وذلك لان دوره يتمثل في تأسيس وسيط بين ما هو مدرك وواضح في ذاته بواسطة الموضوع العارف وبين حقيقة القضية الواضحة في ذاتها أيضا، والتي يجب أن تُفرض بالطريقة نفسها على كل كائن عقلاني(14).

في حين أننا نجد أن الحجاج لا يتوفر على مبدأ الوضوح في ذاته، بل وليس هناك من طريق لفتح باب المحاججة أمام كل ما هو جليّ وواضح في ذاته. لأن من يطرح قضية

بديهية/يقينية، لابد وان يكون متأكدا تماما من أنها ستُفرض على جميع المخاطَبين بنفس درجة وضوحها البديهي. فوظيفة الحجاج معلّقة إذن، حتى يتم دحض مبدأ الوضوح في ذاته. وفعلا، هذا ما لاحظه أرسطو، عندما اقرّ انه من الضروري اللجوء إلى "الاستنباط الديالكتيكي" عندما يجري الطعن في المبادئ الأولى والإلزامية في أي علم من العلوم(15). وينطبق الشيء نفسه عندما نتناقش حول تعريف مصطلح معين يكون محل جدل.

وعلى الرغم أنه من المعتاد، أن يجري إدراك المفاهيم البسيطة والمبادئ الأولى للعلوم النظري بواسطة الحدس، فأن أرسطو اقرّ بضرورة الاستعانة بالحجاج في المجالات العملية، كعلم الأخلاق l'éthique وعلم السياسة، حيث لا مفر من وجوب اتخاذ قرارات محددة بين مجمل الخيارات المتعددة من جهة، ومن الدخول في المجادلات فيها من جهة أخرى، سواء كان في حوار ذاتي/خاص أو في نقاش عام. لهذا السبب، عندما جاء أرسطو في مؤلفه الاورغانون، المتضمن على كتبه التحليلات والتي انشغلت بالاستنباط الشكلاني، نجده في الوقت نفسه انهمك في كتابه الطوبيقا على دراسة "الاستنباط الديالكتيكي" ليفسح المجال أمام اختبار أفضل الآراء القابلة للتداول العقلاني raisonnable (εϖλογοζ).

من هنا، يمكننا القول أن كل من يعتقد بأمكانية الكشف عن الحقيقة بمعزل عن الحجاج، لا يحمل إلا الازدراء للبلاغة التي ترتكز على الآراء. لأن البلاغة وفي أحسن الأحوال، قد تستعمل لأغراض الترويج لحقائق مضمونة لدى المتكلم بواسطة الحدس ومبدأ الوضوح في ذاته، لكنها لا تعمل أبدا على جعل تلك الحقائق ثابتة. فأذا كنا لا نعترف سوى بإمكانية تأسيس فرضيات فلسفية على حدوس بديهية، ينبغي علينا إذن اللجوء إلى تقنيات حجاجية من اجل تحويل تلك الفرضيات إلى قضايا عقلانية قابلة للتداول. وبذلك، تصبح البلاغة الجديدة أداة ضرورية ولا غنى لنا عنها في الفلسفة(16).

ومن اقرّ، كالفيلسوف الفرنسي بول ريكور، بمكانة الحقائق الاستعارية في الفلسفة، تلك الحقائق التي لا يمكن أن يجري تداولها وفق مبدأ الوضوح القسري contraignante، لأنها حقائق تقترح إعادة تشكيل الواقع، فأنه لا يمكن له، في العادة، أن ينكر أو أن يتجاهل أهمية دور التقنيات البلاغية في تغليب بعض الميتافورات على أخرى غيرها(17)، إلا في حال اعترافه بوجود

حدس يفرض رؤية واحدية للواقع ويستبعد الرؤى الأخرى(18). لهذا، نلاحظ أن انحسار وظيفة البلاغة منذ نهاية القرن السادس عشر، يعود إلى صعود الفكر البرجوازي، الذي سعى إلى تعميم دور مبدأ الوضوح في ذاته، سواء كان يشير إلى الوضوح الشخصي للترعة البروتستانتية، أو إلى الوضوح العقلاني للترعة الديكارتية أو إلى الوضوح الحسي للترعة التجريبية (19).

نستنتج مما سبق، أن نبذ وازدراء دور البلاغة الراديكالي ونسيان نظرية الحجاج، أدى إلى نفي العقل العملي. أما مشاكل الفعل الإنساني، فجرى تارة اختزالها إلى مجرد مشاكل تتعلق بالمعرفة، أي بالحقيقة أو الاحتمالية، وتارة أخرى تم النظر إليها على أنها تقع خارج كل ما هو عقلاني.

في حين أننا نجد أن كل من يعترف بوجود خيارات معقولة يسبقها جدل ونقاش حولها، ينتج عنها حلولا مختلفة قابلة للمقارنة وللمقاربة بعضها من الآخر، وكان متوفرا على وعي منفتح على مناهج ذهنية تداولية، نلاحظ أنه لا يمكن له أن يتجاوز نظرية الحجاج كما يطرحها حقل البلاغة الجديدة. وهذا الحقل لا تتوقف حدود دراسته عند الجانب العملي، وإنما تتسع لتصل إلى عمق المشاكل النظرية وفق رؤية الفرد الذي يدرك الدور الذي يلعبه اختيار التعريفات définitions والنماذج modèles والمقارنات analogies في تشكيل بنية نظرياتنا، وبصورة عامة، في الوظيفة التي يؤديها استحداث لغة ملائمة تتكيف مع حقول دراساتنا المختلفة. بهذه الطريقة، يمكننا أن نعيد اللحمة بين كل من وظيفة الحجاج والعقل العملي، تلك الوظيفة التي ستكون جوهرية وأساسية في جميع الحقول حيث تتسع ممارسات العقل العملي/التاريخي، لتدخل ضمن مجالات تقديم الحلول المناسبة في المشاكل النظرية. وسأحاول فيما بعد توضيح هذه المسألة لتجنب أي سوء فهم قد يحصل حول آثار الحجاج الواسعة حسب وجهة نظري.

الهوامش :

(*) هذا عنوان الفصل الأول (Logique, Dialectique, Philosophie et Rhétorique) من كتاب "مؤسس البلاغة الجديدة" الفيلسوف البلجيكي شاييم بيرلمان Chaïm Perelman (1912- 1984)، وهو:

L'empire rhétorique , Rhétorique et argumentation, J Vrin France, 1977,1997, pp 15-22

(**)باحثة من العراق- مختصة في الدراسات الفلسفية

R. BARTHES, L'ancienne rhéthorique, dans Communications, 16, Paris,1970, p. 194 -1

ARISTOTE, Topiques 100 a 30-31 -2

Ibid., 100 b 22-24 -3
ARISTOTE, Rhétorique, 1356 B 28 -4
ARISTOTE, Éthique à Nicomaque, L. I. 1094 b, 25-28 -5
Cf. Pierre de la Ramée,Dialectiaue (1555),éd. Critique de M. Dassonville,Genève, -6 Droze,1964,p.61
Ibid., p. 50 (p. II de la préface) -7
Ibid., p. 25, citation de la Préface de Scholae in liberales artes.-8
Ibid., p. 62 (Dialectique, L. I. pp. 3-4)-9
Cf. à ce propos Ch. PERELMAN et L. OLBRECHTS-TYTECA, La nouvelle rhétorique, Traité -10 de l'argumentation, P.U.F., Paris, 1958, 3e éd. Édition de L'Université de Bruxelles, 1976, p. 227
ARISTOTE, Rhétorique, 1354 a 1 -11
Ibid., 1357 a 1-3-12
Cf. Ch. PERELMAN, Logique Juridique, Paris, Dalloz, 1976-13
Cf. « Évidence et preuve » dans Ch. PERELMAN, Justice et Raison, Presses Universitaires de -14 Bruxelles, 1972, pp. 140-154 et « De l'évidence en métaphysique », dans Ch. PERELMAN, Le Champ de L'argumentation, Presses Universitaires de Bruxelles, 1970, pp. 235-248
ARISTOTE, Topiques, 101 a et b-15
Cf. Ch. PERELMAN, Philosophie, Rhétorique, Lieux Communs, Bulletin de L'Académie -16 Royale de Belgique. Classe des Lettres et des Sciences morales et politiques, 1972, pp. 144-156
Cf. Ch. PERELMAN, Analogie et Métaphore en science, poésie et philosophie, dans Le Champ -17 de L'argumentation, pp. 271-286
Cf. P. RICOER, La Métaphore vive, pp. 310-321.-18
Cf. Ch. PERELMAN et L. OLBRECHTS-TYTECA, Logique et Rhétorique, dans Rhétorique et -19 Philosophie, Presses Universitaires de France, 1952, p. 30. V. aussi R. BARTHES, L'ancienne rhétorique, dans Communications, 16, 1970, p. 192
Cf. à ce propos R. BLANCHÉ, Le raisonnement, Paris, P.U.F., 1973, pp. 230-231, ainsi que -20 M. VILLEY, Nouvelle rhétorique et droit naturel, Logique et Analyse, n. 73, 1976, pp. 4-10

ظاهراتيّةُ الخيالِ الإنسانيّ
وأنطولوجيا صورهِ الحُلميّة عند باشلار

أحمد عويّز

جامعة الكوفة

يهتمُّ البحثُ الباشلاري في دراستهِ لبنيةِ الخيالِ الإنساني بالنظرِ في "الصورِ الحُلميّة أو الشعريّةِ أو الفنيّة عموماً" ويقومُ على تحليلٍ مفصّلٍ لنشاطِ الإدراكِ، والقوّةِ المتخيّلةِ، وما يصدرُ عنهما من صورٍ بين ما ينتمي إلى الماضي مما تُنتجُه الذاكرةُ الحسيّة ويثوّره الخيالُ، وتتمثّلُ غالباً في صورِ ذكريات أماكن الألفة أو ما يُناظرها، وما يُنتجه الخيالُ المحضُ بيد أنه يبدو عالماً شبه واقعيٌ وهو من جنسِ صورِ المتخيّل، التي تُحاولُ أن تستوعبَ لحظتين زمنيتين تنطلقُ من الحاضرِ لتعيش في المستقبلِ، ومنها ما يختلطُ بالصورِ الماضيةِ، ويتصلُ بأحلام اليقظةِ الحالمة في الحاضر الممتدِّ إلى المستقبلِ. فتكونُ الصورةُ منتميّةً إلى أكثرِ من لحظةٍ زمنيّةٍ تنبثقُ منها، وإلى أكثرِ من مرجعيّةٍ أو مصدرٍ تصدرُ عنه، ويقومُ بحثُ باشلار لهذا النشاط بناءً على أصلٍ معرفيٍّ ظاهراتيٍّ صرّحَ بالتزامهِ، يختلطُ في تحليلهِ لبعضِ الصورِ بسيكولوجيا الأعماق على حدِّ تعبيرهِ. **وهذا البحث يقومُ على تحليلِ الخيالِ الإنسانيّ ومكوناتهِ فيما يُنتجه من صورٍ حُلميّةٍ بين ذاكرةٍ ومتخيّلٍ، بناءً على منطقٍ ظاهراتيٍّ** حاولَ باشلار الالتزام بهِ في تأويلاتهِ ومواقفه. ومن هنا قُسّم البحثِ على ثلاثةِ أقسامٍ رئيسةٍ: **الأوّل:** يرتبطُ بتحليلِ مكوناتِ الخيالِ وصوره، **والثاني:** يقفُ على تكوينِ لحظةِ الانبثاق الظاهراتيّةِ لرصدِ الوعي الجمالي المتخيَّل، **والثالث:** يهتمُّ بتكوين كوجيتو الذات الحالمة المتخيِّلة.

أوّلاً – تحليل مكونات الخيالِ الإنسانيّ وصوره.

تقوم المكونات، كما يراها باشلار، على بُعدين مهمّين: **الأوّل:** يهتمُّ بالقانونِ الذي يتحكّمُ في ربطِ المكوناتِ في نشاطِ الخيالِ وتحديداً في الترابطِ السببيّ بين العلّتينِ الماديّةِ والصوريّةِ. **الثاني:** يهتمُّ

بتحليلِ إحالاتِ الصورِ المنتجةِ من الخيالِ على واقعٍ ماديٍّ خارجيٍّ، وتحديداً في أربعةِ عناصر رئيسةٍ فقط.

1 – التكوينُ عبر الترابطِ السببيّ بين العلّتين الماديّة والصوريّة: إذا كان الرصد الظاهراتي لأيّةِ ظاهرة يقومُ على دمجٍ بين الذاتي" الصورة المتكوّنة في الذهنِ" وبين الموضوعي "الواقع المادي الخارجي لهذه الصورة"(1)، فإن باشلار يُصنّفُ القوّة المتخيّلة على محورين: منها ما ينطلقُ متسلّياً بالجدّةِ والتنوّعِ، وكلّ ما هو فتّانٌ خياليٌّ غير متوقّعٍ فينتجُ أشياءَ جميلةً في الطبيعةِ الحيّةِ، ومنها قوى أخرى تتجهُ إلى الحفرِ في عُمقِ الكونِ وصولاً إلى الأوّليات البدائيّة والسرمديّة، مجاوزة لكلِّ تاريخيٍّ وعارضٍ، قوى مركزُها الداخل الإنساني المنتج فيمتزج الشكلُ بالمادةِ، ويغدوان شكلاً داخليّا (2)على حدِّ الاصطلاح الباشلاري. وبهذا يدمج الذاتي والموضوعي في نشاطِ تلك القوى المتخيّلة فيتحققُ إدراكُنا للعالم شعريّاً بناءً على الأصل الظاهراتي، فالواقعُ الخارجي يغدو إنتاجَ شعورِنا الداخليّ بكلِّ أشكالِهِ، ويكونُ الخيالُ مركزَ وعي العالم الخارجي المادي، ومن هنا رأى باشلار أن لابدّ من التمييز فلسفيّاً بين نمطين من "الخيال": خيال يولّدُ "العلّة الصوريّة" للصورِ المنتَجة أو الخيال الصوريّ، وخيال يولّد "العلّة الماديّة" أو الخيال الماديّ.

والعلّةُ الصوريّة عنده هي ما يشتركُ فيه الشعورُ الداخليّ القلبيّ للفردِ في إنتاجِ شكلٍ في الخيالِ، شكل خياليّ يكتسبُ فيه العملُ الشعري تنوّعَ اللغةِ، وسمة التغيّر والجدّةِ، ومع وجودِ هذا النمط من الصورِ، فإنّ ثمّة نمطاً آخر هو "الصورة الماديّة" التي تُقدّمُ مباشرة في الواقعِ الخارجي، صورة نتحسسُها بالحواسِ "البصر واليد وغيرها"(3)، فالشعورُ يبقى شعوراً غير مجدٍ في الثانيةِ ما لم يحلّ صورةً، ولكنّه بعدٌ ماديٌّ تُدركه الحواسُ مباشرةً سمّاه الصورة الماديّة ومنهما يوجدُ "المتخيّل الماديّ".

والواقع أن دراسة الخيالِ الإنساني، ولاسيّما الصور وتصنيفها اعتماداً على الترابط بين العلّتين الماديّة والصوريّة لدى باشلار، يُحيلنا على تقسيمات أرسطيّة، فقد ذهبَ أرسطو إلى أن الصورة إنما هي البنيةُ الداخليّةُ المحايثة "شيئيّة الشيء" على حين تحلُّ المادةُ بوصفِها إمكانَ وجودِ هذا الشيء، الإمكان الذي يُعطيها الفعليّة الخالصة، وإذا وجدت مادةٌ لم تكتسب صورتها فلا وجود فعلي لها مادامت لم تستحيل صورة(4). ومن هنا قسّمَ أرسطو تقسيمه الرباعي المشهور لما سمّاه بالعللِ الأربعةِ " العلّة الماديّة، والصوريّة، والفاعلة، والغائيّة" فرأى في العلّةِ الماديّةِ أنها المادّة التي يتكوّنُ منها الشيء، أما الصوريّة فهي صورةُ الشيء، أو الفعليّة التي تُعطيه وجودَه فتجعله هذا الشيء وليس سواه(5). ومن هذا التقسيم الذي استعاره باشلار من أرسطو وتوسّلَ بهِ في تحديدِ مكوناتِ الخيالِ يمضي في تحليلِ

الخيالِ عبر البحثِ في إثباتِ الترابط السببي بين القوّتين "المادّية، والصوريّة" ويقرُّ باستحالةِ الفصلِ بينهما على نحوٍ كاملٍ إلّا لغرضِ الوقوفِ على الصورِ المخفيّةِ وراء الصورِ الظاهرةِ، والاندفاع نحو تحليلِ القوى المتخيّلة(6).

بيد أن هذا التحليل للخيالِ البشريّ حتى يستقرَّ مذهباً كاملاً لابدّ من أن يدرسَ الأشكالَ ويعزوها إلى موادِّها الصحيحةِ، ومن هذا يُدركُ أن الصورة هي أشبهُ بالنبتةِ التي تحتاجُ للأرضِ والسماءِ، والماهيّةِ والشكلِ، وعليه يجب أن لا تبقى الصورة لعبةً شكليّةً من دونِ أن توشّيها المادةُ، وهكذا يعتقدُ باشلار أن مذهباً فلسفيّاً للخيالِ لابدّ من أن يدرسَ علاقاتِ السببيّةِ الماديّةِ والسببيّةِ الصوريّةِ، وهي صورٌ تفرضُ نفسها على مبدعِ الصورةِ أيضاً إن كان نحّاتاً أو شاعراً مادامت للصورةِ الشعريّةِ مادتها أيضا"(7). ومن دون معرفة هذا الترابط السببي بين هذين النمطين فلا يُمكن عندها أن يقومَ تحليلٌ علميّ لنشاطِ الخيالِ الإنسانيّ وملكات إنتاجِ الصورِ ومكوناته المختلفةِ، بل ولا يُمكن عندها الحديث عن نظريّةِ الخيال.

2 – التكوين عبر العناصر الماديّةِ الأربعةِ" الماء ، النار ، التراب، الهواء" : لم يكتف باشلار في بيانِ نمطي الخيال أو ترابط العلّتين فيه، وإنما نجده يندفع إلى ربطِ ما يُنتجه الخيال بمكوناتٍ ماديّةٍ، ومن هنا كان عليه تحديد العناصر الأساسيّة الأكثر تأثيراً في إنتاجِ الصورِ منذ أقدم الفلسفات، فثمّة عناصر ألهبتْ أبحاث تلك الفلسفات التقليديّة وعلماء الفلك القدماء، وبالرجوعِ إليها يُمكنُ إثبات في ضوءِ مفهومِ الخيالِ قانونَ العناصر الأربعة التي تُصنّفُ الضروب الماديّة المختلفة للخيالِ بناءً على ارتباطِها بالعناصرِ الأساسيّةِ المكوّنة للكونِ "النار، الماء، الهواء، التراب"(8).

فثمّة واقعٌ خارجيّ يتمثّلُ فيه ما يُنتجه الخيال تمثيلاً ماديّاً مُدركَاً، ويتحقق فيه قانون الترابط بين المتخيّلات المجرّدة التي يحملها الخيال والجسد الماديّ خارج الخيال، لأن التحليل الظاهراتي للأشياء يقوم على ربطِ الذاتِ بالموضوعِ الخارجي -كما تقدّم- بيد أن باشلار قصره على العناصر الأربعة وهي نظرة استعارها باشلار من الفلسفةِ الإغريقيّةِ القديمة وتحديداً عند الفيلسوف أمبادوقليس، فقد رأت هذهِ الفلسفة أن الوجودَ تكوّنَ من أربعةِ عناصر "الماء، النار، التراب، الهواء" وإلى هذهِ الأشياء يرجعُ كلُّ شيءٍ ينتمي إلى هذا العالم(9). وقد غدا ربطُ الصورةِ بعناصرِها الماديّة مزاجاً فلسفيّاً، ومنظومة تفكيرٍ أوجدت ترابطاً بين حلُمِ اليقظةِ الماديّ البدائيّ، والفكر العلميّ، فالأحلام الإنسانية ترهَنُ بالعناصرِ الأربعةِ الماديّةِ المؤلّفة للكونِ، أكثر مما ترهَنُ بالأفكارِ البسيطة والصور الواعية، فكَثُرت

البحوثُ التي تحملُ هذا المنحى، وظهرتْ كتبٌ في هذا الحقل -كما يرى باشلار- منها كتاب "**فنّ العيش طويلاً**" للمؤلفِ القديم، ليسيوس Lessius الذي رأى فيه مثلاً أن أحلامَ الصفراويين تكونُ من طبيعةِ النارِ والحرائق والحروب، وأحلام السوداويين تكونُ من طبيعةِ أعمال الدفنِ والقبورِ والأشباحِ، على حين تأتي أحلامُ النخاميين من طبيعةِ الأنهارِ والبحيراتِ والفيضاناتِ والغرقِ، وتتجلّى أحلامُ الدمويين في الولائمِ والسباقاتِ والطيرانِ وغيرها(10). وبناءً على هذا الفهم تميّزت هذهِ الأصناف تبعاً لعناصرها "النار، الماء، التراب، الهواء" وتفضّل أحلامهم أن تعملَ على عنصرٍ ماديٍّ من العناصر الأربعةِ المؤلّفةِ للكونِ كما تصوّر العقلُ الفلسفي القديم، ومن هنا تُميّزُ الأحلامُ، وتُصنفُ وتفسّرُ بطريقةٍ ماديّةٍ محضةٍ، وتبقى" العناصر الماديّة أساسية في علم كونيّة الأحلام"(11).

فباشلار يرى أن على كلِّ صورةٍ شعريّةٍ مهما كانت ضعيفة أن تبقى تحملُ جوهراً ماديّاً، لأن هذهِ الماديّة بعناصرها تُقيمُ جسراً بين النفوسِ الشعريّةِ التي أنتجتها بخيالها، بأقوى ما يُمكن، فلا يبقى حُلمُ يقظة في إبداعِ أي مؤلّفٍ مكتوبٍ، محضَ فراغٍ عابرٍ، وإنّما يستمرُّ في إيجادهِ لمادتهِ، فتمنحه تلك الماديّة، ماهيته الخاصّة، وقاعدته الخاصة وشعريته المتميّزة، لذا لم يكنْ عبثاً اختيار الفلسفات التقليديّة هذا الاتجاه في فهمِ الخيالِ، والمتخيّل في العقلِ الإنساني. وباشلار يتّبع رأي تلك الفلسفات ويختار فهمها في أهمية هذه العناصر ويُسوّغ هذا الاختيار.

فثمة شرطان أو قانونان -كما يرى باشلار- في تكوين الخيال الإنساني وصناعةِ الصورِ الخياليّةِ. الأول: الترابطِ السببي بين العلّتين الماديّة والصوريّة، فهو الذي يخلقُ الصور في الخيالِ الإنساني، ويكونُ مبعثَ جدتِها وطرافتِها، حتى وإن كانتْ من نسجٍ خياليٍّ. الثاني: إن كلَّ صورةٍ مهما كانت خياليّة فإنها في الأصل لابدّ من أن تُكوّن من عناصر ماديّة، حتى تكون مألوفةً للعقلِ الإنساني.

ثانياً – تكوين لحظة الانبثاق الظاهراتيّة في الخيالِ وتأسيس وعي جمالي بالصورِ الحُلميّةِ.

1 – مركزيّة الذاكرة المتخيّلة القبليّة وتأسيسِ وعي جمالي.

ينطلقُ التصوّرُ الباشلاري في دراستهِ لكلِّ مرصودٍ في الخيالِ الإنسانيِّ من صورٍ ومشاهد عبر الاتجاهِ نحو رصدِ لحظةِ الانبثاق الظاهراتيّة الأولى، اعتماداً على نظريّةِ هوسرل الظاهراتيّة(12)، اللحظة التي يتقدّمُ فيها العقلُ بوصفهِ ذاتاً واعيةً تقفُ بإزاءِ الموضوعِ المرصودِ قصديّا"(13)، وبعمليّةِ دمجٍ بين الذاتِ والموضوعِ تتحققُ المعرفةُ بالصورةِ المرصودةِ ظاهراتيّاً، وتظهرُ أبعادُها وتأثيرُها، ويقومُ الموضوعُ المرصودُ عادةً عند باشلار على ما يُمكن أن نُسمّيه بـــ"**الذاكرة المتخيّلة**" ووعيها، حينما تكونُ الصورةُ المتخيّلةُ صدىً للذاكرةِ الماضية، يقول باشلار: "فمن خلال توهّج الصورة يترددُ الماضي البعيد

بالأصداءِ، ويصعبُ علينا معرفة: على أي عمقٍ سوف يتمُّ رجع هذهِ الأصداءِ وكيفيّة تلاشيها"(14). ويشددُ باشلار في دراستهِ للصورةِ على "عدمِ تحطيمِ التضامن القائم بين الذاكرةِ والخيالِ"(15). فالصورةُ الحاضرة هي التي تثوّرُ فينا الماضي المتخيَّل بكلِّ عنفوانهِ وتُعيد لنا لحظة انبثاق الوعي الأولي في رصد الصورة، وهو يُحملُ إلينا عبر الذاكرةِ، ومن هذهِ النقطة يبني باشلار نظريته التأويليّة الظاهراتيّة في تأويلِ الحاضرِ بذاكرةِ الماضي، ويؤول الماضي بوعيٍّ بالحاضرِ وبهذا تُستعاد صور الذاكرة ولحظة انبثاقها وتؤول صورة الحاضرة المتخيّلة ظاهراتيّاً.

فبعد تحليلهِ لمكوناتِ الخيالِ وفصله بين العلّتين الصوريّة والماديّة المكونتين لنشاطِ الخيالِ، يُحاولُ باشلار الوقوف عند بدايةٍ قبليّةٍ في تحليلِ لحظةِ الانبثاقِ في أحلامِ اليقظةِ بناءً على ما سمّاه "بعلمِ نفسِ المشاعر الجماليّة". فيقرر أن دراسة منطقةِ أحلامِ اليقظةِ الماديّة يُمكنُ أن يتوسّعَ ليشمل أحلامَ يقظةٍ ماديّةٍ يسبقُ التأمّل، لأن الإنسان يحلُم قبل أن يتأمّل، فكلُّ منظرٍ هو تجربةٌ حلُميّةٌ قبل أن يكونَ مشهداً واعياً، ونحن لا نبلغُ مستوى المشاهدةِ الحاملةِ للإحساسِ الجمالي إلّا عبر المناظر التي رأيناها أوّلاً في حُلُم يقظة، وهكذا فالحلُم البشري فاتحة الجمال الطبيعي، وكلّ ما يأتي بعده من شعورٍ جماليٍّ واعٍ إنما يُعبّرُ عن إكمالِ لحلُمٍ مرئيٍّ سبق، فالمنظرُ الحلُمي المعتمدُ على تأمّلٍ، إنما هو مادةٌ فياضةٌ بالانطباعات(16).

ومن هذا يظهرُ أن باشلار يُقيمُ فصلاً بين مستويين من الأحلام: مستوى أولي: "قبليّ" يتّصلُ برؤيةِ منظرٍ ماديٍّ، رؤية عابرة من غيرِ وعيٍ أو أعمالِ تأمّلٍ فيه، وهذا يشملُ أية رؤيةٍ لحدثٍ أو موقفٍ أو صورةٍ أو أي شيءٍ ماديٍّ، وإذا لم يكن ثمّة من تأمّلٍ في هذهِ الرؤية أذن ليس ثمّة من صورةِ حلمِ يقظةٍ تحملُ شعريّةً، أو إحساساً جماليّاً كما ينشدُ إلى ذلك باشلار، بناءً على أن حلُمَ اليقظةِ الحامل لهذهِ الصفة أي "الشعريّة والجماليّة" هو نتاجُ ربطٍ بين "ذاكرةٍ ومتخيّلٍ" أو استدعاء لذاكرةٍ قديمةٍ لرؤيةِ منظرٍ أو حدثٍ أو صورةٍ سابقةٍ، وبين متخيّلٍ يوظّفُ هذا الاستدعاء في تمثّلِ منظرٍ حاضرٍ لإنتاجِ حلُم يقظة يحمل شعوراً جماليّاً شعريّاً. وإذا كان الحلُم الأوّلي لا يحمل مستوى التأمّلِ أذن هو ليس بحلم يقظةٍ جماليٍّ شعريٍّ، ولا يبلغ هذا المستوى إلا عند دخولهِ عمقاً تأمليّاً، وبهذا يولد الشعور الجمالي، والشعري ببلوغ هذا المستوى من العمقِ والوعي.

ومن هنا فلا يُمكن أن نعدَّ كلَّ مشاهدة "حلُم يقظةٍ جماليٌّ" بناءً على رؤيةِ باشلار إلا إذا بلغت هذهِ المشاهدة عمقاً تأمليّاً تتيحُ من ربطٍ بين ذاكرةٍ قديمةٍ ومتخيّلٍ حاضرٍ. وعليه لا ترتهن لحظة الانبثاقِ الظاهراتي الجمالي بلحظةِ قصديّةِ الوعي حينما يتّجه إلى منظرٍ ما فقط، وإنما بلحظةِ قصديّة

الوعي حينما يتّجه إلى منظرٍ ما مع "استدعاء الذاكرة" المشاهدة الأوليّة، أو الانبثاق الأولي القبليّ، فهو الذي يُؤسسُ جماليات حلُمِ اليقظةِ، إذن يُمكنُ القول إن باشلار يُحددُ مستويات إدراكِ الصورِ في الخيالِ الإنساني، ولاسيّما التي تتصلُ بالذاكرةِ بالآتي:

1-المشاهدة الأوليّة لأيِّ شيءٍ من دونِ وعيٍ وتأمل "ذاكرة ماضيّة".

2-المشاهدة الثانية لذلك الشيء مع وعيٌ وتأمّلٍ "متخيَّل حاضر".

3-إن كلّاً منهما له لحظةُ انبثاقٍ أوليّةٍ، ولكن المشاهدة الأولى هي الأهمّ فهي لحظةٌ مؤسِّسةٌ للّحظةِ الثانيةِ أو المشاهدة الثانية، بناءً على أن قيامَ شاعريّة صور أحلامِ اليقظةِ على "الذاكرة والمتخيَّل".

وليس بين دمجٍ لموضوعٍ خارجيٌّ مع ذاتٍ متخيّلةٍ، بل أن ثمّة انشطاراً بين لحظتين ومشاهدتين يجتمعان ليكونان لحظةَ دمجٍ ظاهراتيٌّ. وهي التي يتأسّسُ عليها الوعي الجمالي عند باشلار، وهو ما يُجاوزُ بهِ التصوّر الظاهراتي الهوسرلي الذي استند إليه.

إن ربط صور "أحلام اليقظة الشاعرية" بالعناصرِ الماديّةِ الأربعةِ "الماء، النار، التراب، الهواء" وجمعها بين ذاكرةٍ قديمةٍ "مشاهدة أوّلية" وبين متخيّلٍ حاضرٍ "مشاهدة ثانية"، يجعلُ تحليلَ أيّ حلُمٍ منهما يمدُّنا بالوقوفِ على حياةٍ إنسانيّةٍ كاملةٍ مع مشاعرِها، ومعتقداتِها، وفلسفتِها وذلك المحلل يغدو يفهمُ لا بمحضِ وعيٍ عقليٍّ مجردٍ، لأن إدراك الجماليات تشتركُ فيه جملةٌ من الأعضاءِ فمن اعتقادات القلبِ، والعقلِ يُفهم الواقعُ، وتُفهمُ الحياة(17)كما يرى باشلار.

وهذا المنحى الأخير عند باشلار قريبُ الصلةِ مما قدّمه أصحابُ التأويليّةِ الرومانسيّةِ، ولاسيّما تصوّرات شلايرماخر Schlerimacher ودلتاي Dilthey . فكلاهما أدخل البُعدين العقلي والقلبي في التأويل، فقد مضى شلايرماخر مشترطاً معرفة نسقين عقليٍّ وقلبيّ في النصّ المؤوَل هما القواعدي اللغوي والنفسي(18)، حتى أنه يصل بالبعدِ العاطفي النفسي إلى التوسّل بمفهومِ الإلهامِ الأفلاطوني، لأنّ التأويل كما يرى هو عمليّة الهاميّة يُنزِلُ فيها المرءُ نفسه ضمن الفضاءِ الكلّي للمؤلفِ وادراك الأصل الباطني للتجربةِ(19). على حين اندفع دلتاي في تأكيدهِ على أن تأويلَ أي تجربةٍ يُبنى على ما سمّاه "إعادة خلقٍ وإعادة عيشِ حالةٍ عقليّةٍ سابقةٍ من خلالِ التقمّص"(20)، وتجربة التقمّص التي يقومُ بها القارئ تشتركُ فيها القوى العقليّة والنفسيّة في الذاتِ الحالمةِ، بيد أنها تُبقي هامشَ الخلقِ موجوداً وهو ما يفسحُ مجالاً للمتخيّلِ الجديدِ بالظهورِ، أمّا الفهمُ فهو الفعلُ البشريُّ الذي "تنصهرُ فيه كلٌّ من التجربةِ والإدراكِ النظري"(21)، وهو ما يُحققُ عيشَ تجربةٍ حُلميةٍ بمجردِ قراءةِ نصٍّ ينقلُ إلينا تجربةً إنسانيّةً مؤثّرةً، ونجد دلتاي دائمُ التأكيدِ على أهميّةِ الأصلِ المشترك بين الذوات الإنسانيّة عموماً فبهذا

الأصل نفهمُ تعبيرات الآخرين لمشابهتها لتجاربنا الشخصيّة(22)، وعماد التجارب المشتركة تُحملُ منقولةً عبر الذاكرةِ، فهي التي تُقدّمُ إمكانات الفهمِ، وتُحققُ التواصلَ بين الذواتِ، وما تحمله من عوالم ناجزة ومتخيّلة، هذا ما يجعلُ الذاكرة القبليّة التي يحملها القارئ الذي يعيشُ حلُماً تحتلُّ هذهِ المركزيّة في تأسيسِ الوعي الجمالي بالصورِ الفنيّةِ وعوالمها.

2 – الوعي الجمالي المتخيّل "من التأويلِ النفسي إلى التأويلِ الظاهراتي"

لقد أعادت نظريّة المعرفةِ الظاهراتيّة صياغة الوعي الغربي من منطلقِ دمجِ الذاتِ بالموضوعِ في صيغةِ الوعي القصدي، للوصولِ إلى المعرفةِ الموضوعيّةِ، ولما كانَ المشروعُ الباشلاري يقومُ تحديداً على نظريّةٍ تأويليّةٍ لذاكرةٍ ومتخيَّلٍ يُقيمُها باشلار على ما سمّاه "بأحلامِ اليقظةِ وشعريتِها" فإنه يُمكنُ القول إن ميدانَ نظريّةِ باشلار التأويليّةِ هو الخيالُ وفي ضوءِ الرصدِ الظاهراتي لا يُمكنُ أن تتحققَ الموضوعيّة -كما يرى باشلار- ذلك بأنّ مجالَ الخيالِ مائعٌ، فهو لا يقومُ على الرصدِ الظاهراتي الذي ينظرُ في كيفيّةِ تنظيمِ الوعي في سلسلةِ حقائق، وإنما يقفُ على الوعي المتخيّل حينما ينفتحُ على صورٍ خياليّةٍ شاعريّةٍ بالاستنادِ إلى لحظةِ الانبثاقِ الأولى الظاهراتيّة، ويعملُ على إعادةِ تحليلِ الصورِ المحبوبةِ والمألوفةِ بإخلاصٍ من منظورٍ جديدٍ، صور حملتها الذاكرة وأدركت أصالتها وكينونتها، والإفادة من إنتاجيتها النفسيّة الكبيرة، إنتاجيّة التخيّل (23)كما يرى باشلار. وهذا مسوّغ معقولٌ يُقدّمُهُ باشلار فهو يُريدُ أن يفصلَ بين منطقِ الفيلسوف الظاهراتي الصارم في معالجتهِ لمشكلةٍ من مشكلاتِ الفلسفةِ التي يهدفُ الفيلسوفُ الظاهراتي في الغالبِ الوصول إلى حكمٍ موضوعيٍّ فيها، وإلى حقيقةٍ ثابتةٍ، وبين منطقِ الظاهراتي الذي يستهدفُ حقلَ الخيالِ الذي ليس فيه إلا التعدد والاحتمال والكون المتحوّل، لأنه في الأساسِ مبنيٌّ على النسبيّةِ، ومن هنا يتّجه التصوّر الباشلاري إلى أن الخيالَ "الشعري" لا يُدرسُ بمنطقِ الفيلسوف الظاهراتي، بل بمنطقِ شاعريّةِ الفيلسوف الظاهراتي.

فهو يُحاولُ باشلار إجراء زحزحةٍ في هذا المنحى مع بيانِ صيرورةِ وعي الذاتِ المعجبةِ بالصورِ الشاعريّةِ، وإذا كان المنهجُ الظاهراتيّ يوجبُ على الدارسِ العودةَ إلى الذواتِ، وبذل جهدٍ لإيضاحِ فعل الوعي، في صورٍ مرصودةٍ قدّمها شاعرٌ، فإنه يدفعُ الدارسَ إلى محاولةِ الاتصالِ مع الوعي المبدع لهذا الشاعر، وعندها تكونُ هذهِ الصورة المرصودة أصلاً مطلقاً للوعي، ولعلّ صورة شاعريّة معينة تصبحُ بدايةَ كونٍ تخيّله الشاعر. وهذا يدفع إلى أن يفتحَ الوعي الراصد عالماً خلقه الشاعر، بل وباندفاعه أكثر يقفُ على عوالم جديدةٍ أكثر(24).

وإذا كان هذا يوحي بالتوجّه النفسي في التحليلِ فإن باشلار يُحاولُ أن يفصلَ بين النظراتِ السيكولوجيّة المحضة، وبين النظرةِ الظاهراتيّة التي يدعو إليها ويتبنّاها، فهو يرى أن النظرة النفسيّة غالباً ما تتجه إلى شخصيّة الشاعر، فتنقّب في مراحلِ القمعِ والكبتِ في حياتهِ، وهو يُحاولُ أن ينأى عن هذا لأن "الصورة المفاجئة واشتعال الوجودِ في الخيالِ لا نجدُ تفسيراً لها بوسائل التحليل النفسي، فلإيضاح مسألة الصورِ الشعريّةِ فلسفيّاً علينا أن نلجأ إلى ظاهراتيةِ الخيال، وهذا يعني دراسة ظاهريّة الصور الشعريّة حين تنتقلُ إلى الوعي كنتاجٍ مباشرٍ للقلبِ والروحِ والوجودِ الإنساني، وهي مُدركة في حقيقةِ هذا الوجود"(25)، وبتحقيقِ هذا يتحققُ الوجود عنده فيقول: "حين أعيشُ هذهِ العوالم أشعرُ بموجاتٍ تولّدُ وعياً بالعالم من ذاتي الحالمة"(26). فالعالمُ يغدو مُختزلاً ظاهراتيّاً في وعي الحالم، وهذهِ هي القاعدةُ الظاهراتيّة الأهمّ عند هوسرل التي يتبناها باشلار، قاعدة يُحققُ فيها الاختزال أو التعليق(27) للوجودِ الخارجي فيغدو ذلك العالم من مُدركاتٍ وعينا نحن المؤولين، عبر الوعي الظاهراتي القصدي.

ولما كان انفتاحُ الوعي الراصد على عالمٍ خلقه الوعي المبدع يوجبُ العودة إلى ذواتِنا لإيضاح فعل الوعي في صورةٍ مرصودةٍ، فإن هذهِ العودة تضعُ الذات الراصدة في قلبِ النشاط النفساني، ومن هنا تدخلُ الذات الراصدة حقلاً يقربُها من نشاطِ المحللِ النفسي، بيد أن باشلار هنا يتحسّسُ خطرَ التداخل بين حقلِ الظاهراتيّة التي يُريدُ التأسيس لها، وبين حقلِ التحليلِ النفسي، لذا يُحاولُ جاهداً، أن يضعَ تفريقاً بين الحقلين، فيرى أن ليس ثمّة من جدوى في مطاردةِ سوابق لا واعية في تلك الذات المبدعة التي أنتجت الصور للوقوفِ على أصلِها، أو في مطاردة الغرائز المكبوتة كما هي حال تحليلاتِ المحللِ النفسي، فليس ثمّة من اهتمامٍ بعُقدِ الشاعرِ، أو تاريخِ حياتهِ، فلا علاقة له بما يُسمّى بسيكولوجيا المبدعِ، لأن بحثَه في التلقّي من جهةِ القارئ، الذي يقومُ على رصدِ لحظةِ الانبثاقِ الأوليّة لتلك الصورة في وعينا، وعبر الانبهار تحلّ نزعة مشاركتِنا في سيرورةِ التخيّلِ الخلّاق(28)، لأن الظاهراتيّة هدفُها جعل فعل الوعي حاضراً، فهي ليست وصفاً تجريبيّاً للظواهر، فذلك ليس إلّا عبوديّة، حتى مع كونِ وصفِ المحللين النفسيين يُقدّمُ لنا وثائق مهمّة تُساعدُ في تفسيرِ العملِ الإبداعي، فهذهِ الوثائق لا نفع لها إلّا حينما يضعُها المحللُ الظاهراتي على "محورِ الفاهمة" ومن صورِ الشاعر المقدمّة يُمكن عيش الفاهمة الشاعريّة بفاهمةِ التخيّل الشاعريّة تجد روح الشاعر النافذة الواعية لكلّ شعرٍ حقيقيٍّ، فالاختلافات – كما يرى باشلار– بين الدراسات النفسيّة وبين منهجيتهِ الظاهراتية ستزداد، لأنه –كما يقول– يسعى إلى عرضِ أطروحةٍ فلسفيّةٍ قائمةٍ على الاعتقادِ بأنّ كلّ وعي لشيءٍ ما هو نموٌّ للوعي وتقوية للتماسكِ النفساني، ولعلّ سرعة هذا الوعي لشيءٍ ما يُمكن أن تحجبَ عن الدارسِ ذلك النمو، على حين يبقى

نموّ كينونتهِ في كلّ وعي لشيءٍ ما، فثمّة صيرورة لنموّ الوعي، ويبقى في النهايةِ الوعي الراصد "الباشلاري" متوجّها نحو اللغةِ الشعريّةِ حينما يخلقُ الوعي المتخيّل ويعيشُ الصورة الشعريّة(29).

ومن هنا فالنقطةُ الجوهريّة بين المنحى السيكولوجي والمنحى الظاهراتي، الذي يدعو إليه باشلار تكمنُ في أن السيكولوجي "يجعلُ من الشاعرِ إنساناً بيد أن المشكلة بكلّ ثقلِها في الأشعارِ العظيمةِ: كيف يستطيعُ إنسانٌ رغم الحياة أن يصبحَ شاعراً ؟"(30).

وهكذا يعودُ التحليلُ النفسي السيكولوجي بالشاعرِ بوصفهِ ذاتاً واعيةً مبدعةً تخلقُ العوالم الفنيّة إلى جذرها الاعتيادي الإنساني بعقدهِ ونوازعهِ وتاريخهِ ورغباتهِ التي تشتركُ الذوات الإنسانية فيها، فتنشطر الذاتُ بين مرجعياتٍ مختلفةٍ "أنا، هو، أنا أعلى، شعور لا شعور، أحلام، أوهام وغيرها" فيتحقق انشطارُ الذات وتلاشي كينونتِها الموحّدةِ بدلاً من إثباتِها، على حين يحوّلُ التأمّلُ الظاهراتي الإنسانَ إلى رصدِ الوعي لأيةِ تجربةٍ إبداعيّةٍ إلى أن يبلغَ بهِ مصاف الشعراء حينما يُوصلُ وعيه "الراصد" بالوعي "المرصود" الذي أنتجَ التجربة، ويُدمجان في تجربةٍ واحدةٍ يُسهمان فيها بخلقِ عالمٍ جديدٍ، يملك كلّ الجدّةِ والطرافةِ والألفةِ والحياةِ، وتحقيق الكينونة الموحّدة.

"ففي تأملاتِ الشاعرِ، العالمُ هو المتخيّل، مباشرةً متخيّل. ونحن نلمس هنا إحدى مُفارقات التخيّل: فبينما يرسمُ المفكرون الذين يعيدون بناءَ عالم، طريقاً طويلاً من التفكير، تبقى الصورةُ الكونيّةُ مباشرةً، فهي تُعطينا الكلّ قبل الأجزاءِ. في غزارتِها، تعتقدُ الصورةُ أنها تقولُ كلَّ الكلّ. وهي تتحكّمُ بالعالمِ بإحدى دلالاتِها. صورة واحدة تجتاحُ كلَّ العالمِ. وتنشرُ في كلِّ هذا العالم "الكون" السعادة التي نشعرُ بها لأننا نسكنُ عالمَ هذهِ الصورة نفسه"(31). هذا الاشتراك الذي يتحققُ في وعي الصورة الشعريّة يُدخلُ الحالمَ بالصورةِ إلى كونِ السعادةِ التي شعرَ بها الشاعرُ في لحظتهِ التي أفرغها شعراً وكلمات، وغدت تلك الكلمات بيتَ الوجودِ ليس له وحده فقط، بل لكلِّ حالم أيقظته كلماتُها، وصنعت له كينونته السعيد في تجربةٍ صورةٍ حلُميّةٍ، وتلك هي الغاية التي يهدف إليها باشلار.

ثالثاً: تكوينُ الذاتِ الحالمة المُتخيِّلة في ضوءِ صورِ التجربةِ الحُلميّةِ.

كيف يُمكنُ للذاتِ الحالمةِ أن تُحققَ وجودَها عبر النشاطِ الخياليّ وصوره؟ وما الفرقُ بين لحظةِ حلمِ اليقظةِ الجماليّ وغيره من الأحلامِ؟ فهل يُمكنُ أن نحصلَ على حُلمٍ جماليٍّ من أي نوعٍ من أنواعِ الصورِ الحُلميّةِ؟

1- كوجيتو الحالمِ المتخيِّل بين الحلمِ الليلي وتأمّلات اليقظة.

من التفريقِ السابقِ بين حقلي البحثِ الظاهراتي، والبحث النفسي يندفعُ باشلار إلى وضعِ تفريقٍ مهمٍّ جداً بينهما ليس في اختلافِ المنهجِ بين الاثنين، بل في اختلافِ الاهتمامِ بالمادةِ المدروسةِ، فيقرر أن المحللَ النفسي دائماً ما يهتمُّ بالوقوفِ في تحليلاتهِ على الأحلامِ الليليّةِ، لأنّها صورةٌ خصبةٌ للنشاطات اللاواعية والرغبات المكبوتة في الذاتِ الإنسانيّةِ ليس للشاعرِ فقط، بل في أيّةِ ذاتٍ أُخرى، ويبقى مدارَ بحثهِ منصبّاً في تحليلاتِ تلك الصيغ الرمزيّة الغامضة والغريبة، على حين لا تُثيرُ أحلامُ اليقظةِ الاهتمام لأنها -كما يرى- تأمّلاتٌ تخلو من الألغازِ، تأمّلاتُ يقظةٍ واعيةٍ(32)، وهو الفضاءُ الرحبُ الذي وجدَ فيه باشلار، مادةً يخوضُ فيها بمنهجهِ الظاهراتي المعدّل كما زعم. بل إن الذاتَ الإنسانيّة نفسها تتيه في الحلُمِ الليلي، فحالمُ الليلِ عند باشلار لا يستطيعُ الإعلان عن "كوجيتو". فهو حلُمٌ من دونِ ذاتٍ معروفةٍ، على حين تأتي تأمّلاتُ اليقظةِ "الأحلام" تحتفظُ بوعيِها، فلحالمِ تأملاتِ اليقظةِ كوجيتو معروفٌ، فهو يستطيعُ أن يقولَ أنا هو الذي أحلمُ بكلِّ وعي(33). وأكثر من ذلك حينما نجدُ أن الحلمَ الليلي يُمثّل صراعاً عنيفاً ضدّ الرقاباتِ، على حين تأتي التأمّلاتُ وهي قادرةٌ على الحديثِ في كلِّ شيءٍ لأنفسها، وهي واعيةٌ بكلِّ ذلك (34).

فالليلُ لا يُقدّمُ لنا سوى الراحة الجسديّة، ولكن تبقى الروحُ بمنأىً عنها، فالراحةُ الليليّة لنا ليست ملكيّة كينونتنا، لأن النومَ الليلي يفتحُ في الذاتِ الحالمةِ نُزلاً على استقبالِ الأشباحِ، وفي كلِّ صباحٍ على الحالمِ أن يزيحَ كلَّ تلك الخيالات، والظلال السيّئة بمعونةِ التحليلِ النفسي، وطرد كلِّ وحوشِ الظلامِ، أما تأمّلات اليقظة وما تُنتجه من صور تُحققُ الألفة فهي-كما يرى باشلار- لا تجلبُ إلّا الراحة، حتى وإن امتزجتْ بالحزنِ، فإن ذلك الحزن هو حزنٌ مريحٌ "جذّابٌ" يُعطي للذاتِ وراحةِ الذاتِ نوعاً من التكاملِ(35).

ومن هنا نجد أن الحلُمَ الليلي عند باشلار يتّصفُ بالسلبيّة، وأنه نُزلُ الأشباحِ، ومنبعُ الخوفِ والظلالِ التي مكانها اللاوعي، ففيه تتيه الذاتُ ولا تحقق كوجيتوها، على حين إن تأمّلات اليقظةِ هي مصدرٌ إيجابيٌّ فهي تورثُ الراحة، وتُحققُ الكوجيتو للذاتِ الحالمةِ، وهي واعيةٌ ومسيطرٌ عليها، ومن هنا اختار باشلار هذهِ التأمّلات لتقديمِ نظريتهِ، فأقامَ عليها ما سمّاه "علم شاعريّة التأمّلاتِ الشاردةِ". فدراسةُ الحلُمِ الليلي لابدّ من أن تُتركَ للمحللِ النفسي أو للأنثروبولوجي الذي يربطها بالأساطير فحالمُ الحلُمِ الليلي ما هو إلا ظلٌّ فقد "أناه" وتاه في مكانٍ مُعتمٍ، أما حالمُ تأمّلاتِ اليقظةِ فباستطاعتهِ أن

يصوغَ "كوجيتو" في مركزِ أناه الحالمة، فهو حاضرٌ في تأمّلاتهِ حتى الحالات التي يظهرُ أنهُ يهربُ خارج الواقع أو الزمان والمكان، فهو يبقى واعياً بهذا الغياب بلحمهِ ودمهِ الذي يصيرُ "فكراً"(36).

ومن هنا كان على باشلار أن يُحددَ بداية الانبثاق الأولي لهذه الأنا "أنا تأملات اليقظة" أن يُحددَ "كوجيتو حالمِ حلُمِ اليقظةِ" وهو هنا لا يتمحّلُ طويلاً، بل يختصرُ المسافةِ ليقدّم لنا فهمَه ببساطةٍ، بأن يربطَ ميلادَ الكوجيتو بميلادِ تأمّلاتِ اليقظةِ، وميلادُ التأمّلات يكونُ عنده من صورٍ شعريّةٍ تُثيرُ الإعجابَ لذا يقولُ في وصفِ هذا التوالد: "ستلدُ التأملات الشاردة بشكلٍ طبيعيٌ ضمن سيرورة وعي دون توتّرٍ، ضمن كوجيتو سهل، مقدمة يقينيات كينونيّة أمام صورة تُثير الإعجاب — صورة تُثير إعجابنا لأننا خلقناها للتوِّ، دون أية مسؤولية، في حريةِ التأمّلات المطلق. إن الوعي الذي يتخيّلُ يأخذ موضوعه "الصورة التي يتخيّلها" في فوريّةٍ مطلقة... إن كينونة حالم التأملات الشاردة تتكون بالصورِ التي تُثيرها. توقظنا الصورة من فتورنا وتأخذ يقظتنا سياق كوجيتو، وإذا ما أضفنا تقويماً نرى أنفسنا أمام تأملات إيجابية، تأملات تنتج تأملات، مهما كان ضعيفاً ما أنتجته، يُمكن أن تُسمّى تأملات شاعرية"(37).

فباشلار يربط لحظة تكوّن كوجيتو الحالم بلحظةِ تلقّي الصورِ، والإعجاب بها، وإثارتها للخيال، فلحظةُ الانبثاقِ هذهِ هي التي تصنعُ الكوجيتو له، وهكذا يستمرُّ توالد الصور ما دامت ثمّة إثارة إعجابٍ وتخييلٍ وتوالٍ للصورِ الجديدةِ، ويستمرُّ الخلقُ، ولعلّ الكوجيتو تتغيّر حينما بتغيّر الصور أي أنها تخضعُ لصيرورة الصور، وإذا أردنا أن نصوغ كوجيتو خاص بالحالمِ المتأمّلِ عند باشلار فيُمكننا القول: **"أنا مُتأثرٌ بالصورِ وأتخيّلها إذن أنا موجود"** وهذا ما يدفعُ باشلار إلى عدمِ الانفكاكِ من معالجةِ مشكلةِ تحقيقِ "الأنطولوجيا" أنطولوجيا الذات الحالمة، عبر هذهِ الصيغة التي قدّمها للكوجيتو "المتخيّلة". لأن بإثباتِ كوجيتو الذاتِ الحالمةِ في حلمِ اليقظة يُثبتُ الوجودُ، ومن هنا نجد باشلار في نظريتهِ ينتقل من كوجيتو الحالم إلى صناعةِ الأنطولوجيا.

2 – من كوجيتو الحالمِ إلى أنطولوجيا الحالمِ "الكينونةُ المُتخيّلة والصور الحُلميّة"

إن ربطَ باشلار بين تلقّي الصورِ ووعيها وبين كوجيتو الحالم أدخله إلى قلبِ مشكلةِ أنطولوجيا الحالمِ، لأن إثباتَ كوجيتو الحالم بالصورِ المتخيّلةِ مرحلةٌ أولى تنتهي بنتيجةِ الإقرار بالوجودِ حتى في الصيغة الديكارتيّة "أنا أفكر إذن أنا موجود"(38) فتأمّلات اليقظة في المفهومِ الباشلاري ليست محض

تجريدات ذهنيّة، وإنما هي "أنطولوجيا العيشة الهنيّة– العيشة الهنيّة التي توافق كائن الحالم الذي يعرفُ كيف يحلُمُ بها. ليس هناك عيشة هنيّة دون تأمّلات شاردة. ولا تأمّلات شاردة دون عيشة هنيّة"(39).

فهو يُقدّمُ مفهوماً أنطولوجيّاً للتأمّلات يُحاولُ أن يربطَه بالواقع، لا مفهوماً تجريديّاً، وهو مفهومٌ يذكّرنا بمفهومِ الاختزالِ الظاهراتي أو "التعليق" الذي وظّفه هوسرل في إثباتِ الذاتِ. يقول هوسرل: "إن التعليق هي الطريقةُ العامّة والجذريّة التي أُدرك بها ذاتي، بما هي أنا خالص مع ما يرافقُها من شعورٍ خاصٍّ بي، تلك الحياة التي يوجدُ العالم الموضوعي بأكملهِ من أجلي فيها، وبها، كما يوجدُ من أجلي بالضبط"(40). وبناءً على هذهِ القاعدة، تكون الكينونة المتخيّلة هي تلك التي أثبتها حالم حلم اليقظة عبر تحقيقِ أناه في هذا العالم ومن ثمّ تحقيق الاختزال الذي بهِ يُحققُ وجود العالم الخارجي بكلِّ مشخصاتهِ، فالعالم الماديّ خارج الذهن يُختزل في وعينا، وهذهِ هي النقلة الهوسرليّة المهمّة، فمعالجاتنا للموضوعات محض ظاهرات في عقولِنا وهي المعطيات الوحيدة التي لابدّ من أن نبدأ منها، وهذهِ القاعدة هي التي توسّلَ بها باشلار في نظريتهِ التأويليّة، وبشّر بها في معالجاتهِ للصورِ بأنواعِها، وعبرها دعا إلى النأي عن التحليلاتِ النفسيّةِ المحضةِ التي تُطارد المكبوت، والملغز، وكلّ ما يختبئ عميقاً في الذاتِ من أسرارٍ وسلبيات لا يرغبُ أن يكشفها الحالمُ، فتظهر في أحلامهِ الليليّةِ أو في عُقدهِ الظاهرةِ.

ويمضي باشلار فاصلاً بين نوعين من الحالات الحالمة: الأولى: هي الانسياب في التتابعِ السعيدِ للصورِ. الثانية: أن تعيشَ في مركزِ صورةٍ مع إحساساتِنا بإشعاعِها، ونطمئنّ على ثبوتِ كوجيتو في ذاتِ الحالم الذي عاشَ في مركزِ صورةٍ مشعّة(41). هنا يتحوّلُ إثباتُ الكينونة انطلاقاً من إثبات الكوجيتو، طريقاً يتّجها إلى بناءِ أنطولوجيا من سلسلةٍ متلاحقةٍ من صورٍ تنسابُ في أثناءِ القراءةِ، فباشلار يرى أن بالقراءةِ البطيئةِ لنصوصٍ شعريّةٍ تحملُ صوراً يظهرُ شبابٌ وفتوةُ حلُمِ اليقظةِ التأمّلي، ونغدو في اعتقادٍ من أننا نعيشُ ذلك الحلم، وبمجردِ أن ندخلَ في تنويمِ صفحةِ الشاعر تظهرُ ذاتنا الحالمة، وتفتحُ الحافظة البعيدة بوصفها ذكرى سيكولوجيّة توقظُ ذاتاً قديمةً، وكينونة الحالم التي يُحدّثنا عنها الكاتب الذي هو فيها يُحدثنا عن أنفسنا(42). وباشلار هنا يفتحُ الحديثَ في إسهامِ القراءةِ في خلقِ أنطولوجيا الذات القارئة، وهو منحى أشار إليه وتبنّاه عددٌ من فلاسفةِ التأويل وأصحابِ نظرياتِ القراءةِ القائمين على الأصلِ الظاهراتي، ولاسيّما الظاهراتيّة في منحاها الوجودي، وتحديداً عند سارتر Sartre أو إنجاردن Ingarden، فسارتر مثلاً يرى أن القراءةَ تركيبٌ للإدراكِ والخلقِ فهي تعرضُ في آن واحد أساسيات الذات وأساسيات الموضوع، فالقارئ يعي أنه يكشفُ ويخلقُ في آن واحد فهو يكشفُ بالخلقِ ويخلقُ بالكشفِ(43)، وبهذا تتحققُ أنطولوجيا النصِّ والقارئ، لأن القراءة تُحققُ الدمجَ

بين الاثنين، القارئ وما يحمله من قبليّاتٍ، والنصّ وما يكتنزه من حمولاتٍ، وعنده إن كلّ ادراكٍ من إدراكاتِنا يترافقُ مع وعينا بأن الواقع الإنساني كاشفٌ، توجدُ عن طريقهِ الكينونةِ، فالإنسانُ هو الطريقةُ التي تُعلنُ بها الأشياءُ عن نفسِها، وحضورُنا في هذا العالم هو الذي يُحددُ العلاقات بين الأشياء، وبهذهِ العلاقات توجدُ الأشياءُ وتتحققُ أنطولوجيا الاثنين (44)، ويؤكد على أن القراءة التي يُصاحبها انقطاع وتأمّل هي التي تُحققُ الصورَ الذهنيّة التي بها توجدُ الأنطولوجيا(45). أما انجاردن فقد ربطَ بين القراءةِ وخزينِ الذاكرةِ، ورأى أن بمجردِ الاستغراقِ في جملةٍ أو فكرةٍ يحملُها النصُّ، سيكونُ القارئ مهيّأً للاستمرارِ في الجملةِ التي بعدها، وهكذا مع الجملِ الأخرى عبر نظامٍ من الجمل المتعالقة المقصودة Intentional sentences correlative كما سمّاها بيد أن أي انقطاعٍ في مجرى الأفكارِ بسببِ جملةٍ مُعترضةٍ سيولّدُ دهشةً وبالاندفاعِ أكثر في القراءةِ يُردمُ الانقطاع، ويتحققُ الاتصالُ بين النصِّ الحاملِ للصورةِ وبين القارئ المتخيّل بمعونةِ الذاكرةِ القبليّةِ التي اختبرها من قبل(46)، وعندها توجد الكينونة المتخيّلة. وبناءً على هذا يُمكنُ القول إنه جزءٌ مما سبق سمّيناه في أحدِ كتبنا بنظامِ المشاركةِ في العقلِ التأويلي الغربي ومن منظومتهِ الظاهراتيةِ(47).

فهو يُقدّمُ طريقاً يخلقُ أنطولوجيا قائمة على كوجيتو "أنا" متولّدة من صورٍ مفردةٍ وعندها تكونُ مكتفيةً بثبوتِ حالةٍ واحدةٍ للوعي، وثبوتِ الزمنِ، ولكن المهم في كلا الطريقين، تنتهي الذات الراصدة الحالمة المتأمّلة إلى تمركزٍ نحو "صورةٍ في وسطِ كينونتِنا المتخيّلة. نلتقطها، تُثبّتنا. تنفثُ فينا كينونةً فيجتاح الكوجيتو شيءٌ محسوسٌ من هذا العالم، شيءٌ يُمثّل العالم بمفردهِ. وهذا الشيء الصغير المتخيّل هو حدٌّ لاذعٌ يخرقُ الحالم. يُثير فيه تأمّلاً حقيقيّاً. فكينونته هي في آن كينونة الصورةِ، وكينونة الانتساب إلى الصورةِ التي تُدهش"(48). هنا الصورةُ بانيةٌ للكينونةِ حينما يؤول إليها فعل "الالتقاط، التثبيت، النفث، في الذاتِ" فالوعي هنا أنتجته الصورة بدايةً في لحظةِ انبثاقِها الأولى أمامه، وهي عينها أنتجت الكينونة، إذن الوعي هنا منفعلٌ وفاعلٌ، لأنه وعي مصنوعٌ بفعلِ العلاقةِ الجدليّةِ بين "الذات" القارئة الحالمة و"الموضوع" أي الصورة الشعريّة، كما هي حالُ الرؤيةِ الظاهراتيّة في أصلِها المعرفي. ولكن ليس للوصولِ إلى معرفةٍ موضوعيّةٍ تتحرى الصلاحيّة، ولا في تقديمِ إدراكٍ بالواقعِ الموضوعي خارج الذاتِ بقصدِ تقديمِ معرفةٍ عنه كما يُقدمُ هوسرل نظريته في المعرفةِ، وإنما في الإسهام في خلقِ عالمٍ من الإثارةِ الجماليّةِ عبر إدراكِ الصورِ بالوعي الظاهراتي القصدي، أي إقامة نظرية ظاهراتية في

إدراكِ الفن. فضلاً عن أن هذه الكينونة المتولّدة هي شيء محسوس، خلقتها الذات من العالم. فالكينونة إذن مدركة لأنها محسوسة لا محسوسة لأنها مدركة.

بيد أن هذا الشيء المحسوس في الصور الحُلميّة الذي يجتاح الكوجيتو يتّصف بداهةً بالتعددِ فثمّة زهرةٌ وفاكهةٌ، وبيتٌ، وشجرةٌ وغيرها، وهذا ما يُسبغُ على كينونةِ الحالمِ صفةَ التعددِ، أيضاً، وهو ما يوجدُ حاجة لإدراكِها جميعاً، وإدراكنا يضعنا في قلبِ العالمِ الإنساني، حتى مع ضعفِ حظٌ بعضِ هذهِ المحسوسات في أن تكونَ موضوعاً للتأمّلِ الشاعري، ولكن توظيف الشاعرِ لهذا الشيء، واختياره المناسب له شعريّاً في وسطِ قصيدةٍ يتّجه بصفةٍ شاعريّةٍ يُعطينا كينونة(49)، وهنا يأتي مفهومُ الزمانِ المتّصلِ المولّدِ للحياةِ وتعمقها، حينما يتحوّلُ إلى اتحادٍ بين زمنين ماضي ما كان، وماضي ما يجب أن يكونَ، في هذا الخصوص ينقل باشلار بيتين من قصيدة شعريّة يقول الشاعر فيهما:

إن الذكريات الناقصة هي أتعسُ ما يجب

إنها تحكي دون توقّفٍ كي تخترعَ الحياة(50)

أو قول أحد الشعراء:

جميع ثمرات التفاحة هي شموسٌ شارقةٌ

فالتفاحةُ والشمسُ وكلُّ الأشياءِ المحسوسةِ والخرافاتِ تفتحُ آلافَ الطرقاتِ للتأمّلاتِ تحلُّ بوصفها طرقاً كونيّة كينونيّة هي مركزُ الكينونةِ، بل مركز الكونِ الذي يحلو العيشُ فيه(51). لذا يرى باشلار أن "علينا أن نُركّزَ وجودنا القارئ على الصورِ، لأنها تضفي وجودنا علينا. الواقعُ أن الصورة وهي نتاجُ الخيالِ المطلقِ هي ظاهرةُ وجودٍ. كما أنها إحدى ظواهر الكائن الناطق المحددة"(52). وهكذا يخلقُ تأمّلُ اليقظةِ كوناً جديداً، وكينونةَ جديدةَ، بيد أن هذا الانفتاح والتعدد لا يعني عند باشلار انشطارَ الكونِ إلى أكوانٍ والذات إلى ذواتٍ أو كينوناتٍ لذاتٍ الحالمِ، حتى مع توالدِ الصورِ الكونيّةِ من صورةٍ واحدةٍ، ولا يعني تناقض الصورِ، فحالمُ العالمِ لا يعرفُ تجزئة الكينونةِ أمامَ كلِّ طرقِ التعددِ والأكوانِ المفتوحة(53).

ومن هذا وعبر الكوجيتو الحالمةِ والصورِ المتخيّلةِ وبالربطِ القصديّ توجدُ الكينونةُ المتخيّلةُ لتلك الذات الحالمة، وهي-كما يرى باشلار- ليست محضَ تجريدٍ واختزالٍ للعالمِ عبر الخيالِ، وإنّما هي الحقيقةُ الخياليّةُ لتأمّلاتِ الذاتِ الإنسانيّةِ.

الخاتمة

1- يرى باشلار أن أنطولوجيا الصورِ الخياليّةِ محكومة بقانون ترابطِ سببيّ بين علتين ماديّة وصوريّة، وهو الذي يخلقُ الصورَ في الخيالِ الإنساني، وهو مبعثُ جدتِها وطرافتِها، وأن كلّ صورةٍ مهما كانت خياليّة ففي الأصل يجب تكوّنها من عناصر ماديّة، لأن هذهِ الماديّة تُقيمُ جسراً بين النفوسِ الشعريّةِ بقوّة فلا يبقى حُلمُ يقظة في نتاجِ أي مؤلّفٍ مكتوب، محضَ فراغٍ عابر، وإنّما يستمرُّ في إيجادهِ لمادتهِ، وبالماديّة يُمنحُ ماهيته الخاصّة، وشعريته المتميزة، ليألفها العقل الإنساني وتؤثّر في الوجدان. وأن دراسة الخيالِ الإنساني وتحديداً الصور بالاعتمادِ على تحديدِ العلّتين الماديّة والصوريّة لدى باشلار، يُحيلنا على تقسيمات أرسطيّة.

2- يرى باشلار أن صورة حلمِ اليقظةِ (المشاهدة) لا يُمكن أن تكونَ جماليّةً إلا إذا بلغتْ هذهِ المشاهدة عمقاً تأمليّاً يربطُ بين ذاكرةٍ قديمةٍ ومتخيَّلٍ حاضرٍ، ولحظةُ الانبثاقِ الظاهراتيّة الجماليّة لا ترهَنُ بلحظةِ قصديّةِ الوعي حينما يتّجه إلى منظرٍ ما فحسب، بل تتّجه إلى منظرٍ مع "استدعاء الذاكرة" المشاهدة الأوليّة، أو الانبثاق الأولي، فهو الذي يُؤسسُ جماليات صورِ حلُمِ اليقظةِ، والمشاهدة الثانية لذلك الشيء مع وعي وتأملٍ "متخيّل حاضر". وبهذا حددَ باشلار مستويات إدراكِ الصورِ في الخيالِ الإنساني. ولكل منهما لحظةُ انبثاقٍ أوليّة، ولكن المشاهدة الأولى أهمُّ لأنها لحظة مؤسسة للثانية، فشاعريّة أحلام اليقظة تقوم على "الذاكرة والمتخيّل"، لا بين دمجٍ لموضوعٍ خارجيٍّ مع ذاتٍ متخيّلةٍ فقط، فثمّة انشطارٌ بين لحظتين ومشاهدتين يجتمعان ليكونان لحظة دمج ظاهراتيّ. وهي التي يتأسسُ عليها الوعي الجمالي عند باشلار، وهو ما يُجاوزُ بهِ التصوّر الظاهراتي الهوسرلي الذي استند إليه.

3- يُحددُ باشلار إدراك جماليات الصور باشتراك جملة من الأبعاد كاعتقادات القلبِ، والعقلِ فبهما يُفهم الواقعُ، وتُستعاد التجربة الماضية وتُفهمُ الحياة. وهو تصوّرٌ قريبٌ من تصوّر التأويليّةِ الرومانسيّةِ، ولاسيّما شلايرماخر ودلتاي، فكلاهم أدخل البُعدين العقلي والقلبي في التأويل.

4- يرى باشلار أن الانشطار الذي أثبته التحليل السيكولوجي النفسي للذاتِ المبدعة بين مرجعياتها المختلفة "أنا، هو، أنا أعلى، شعور لا شعور، أحلام، أوهام وغيرها" يقودُ إلى تلاشي كينونتِها الموحّدةِ بدلاً من إثباتِها، على حين يحوّلُ التأمّلُ القصدي الظاهراتي لأيةِ تجربةٍ إبداعيّةٍ الإنسانَ إلى أن يبلغَ مصاف الشعراء حينما يُوصلُ وعيه "الراصد" بالوعي "المرصود" مُنتج التجربة، ويُدمجان في تجربةٍ واحدةٍ فيُخلقُ عالَمٌ جديدٌ، يملكُ كلّ الجدّةِ والطرافةِ والألفةِ والحياةِ، وتتحققُ الكينونةُ الموحّدة.

5 – يُحددُ باشلار بداية الانبثاق الظاهراتي الأولي "لأنا تأملات اليقظة" بميلاد "كوجيتو حالِمِ حلُمِ اليقظةِ" وميلادُ التأمّلات يكونُ عنده من صورٍ شعريّةٍ تُثيرُ الإعجابَ والخيال. لحظةِ تلقّيها، فلحظةُ الانبثاقِ هي التي تصنعُ الكوجيتو، فيستمرُّ توالدُ الصورِ ما بقي الإعجابُ والتخييلُ، ويستمرُّ الخلقُ، ولربّما تغيّر الكوجيتو تبعاً لتغيّرِ الصورِ فتخضعُ لصيرورةِ الصورِ، وإذا أردنا أن نصوغَ كوجيتو خاص بالحالمِ المتأمّلِ عند باشلار فيُمكننا القول: **"أنا مُتأثرٌ بالصورِ وأتخيّلها إذن أنا موجود"** وهذا ما يدفعه إلى معالجةِ مشكلة تحقيق "أنطولوجيا الذات الحالمة"، عبر صيغة الكوجيتو "المتخيّلة". فبإثباتِ كوجيتو الذاتِ الحالمةِ في حلمِ اليقظة يُثبتُ الوجودُ، ومن هنا نجده في نظريتهِ ينتقل من كوجيتو الحالم إلى صناعةِ الأنطولوجيا. وقد اقترب باشلار من فلاسفةِ التأويل وأصحابِ نظرياتِ القراءةِ القائمين على الأصلِ الظاهراتي، ولاسيّما الظاهراتيّة في منحاها الوجودي، عند سارتر، أو إنجاردن في إسهامِ القراءةِ في خلقِ أنطولوجيا الذات القارئة.

6 - يرى باشلار أن الوعي تُنتجه الصورة بدايةً في لحظةِ انبثاقِها الأولى أمامه، وهي نفسها أنتجت الكينونة، إذن فهو منفعلٌ وفاعلٌ، لأنه مصنوعٌ بالعلاقةِ الجدليّةِ بين "الذات" القارئة الحالمة و"الموضوع" أي الصورة الشعريّة، كما هي حالُ الرؤيةِ الظاهراتيّة في أصلِها المعرفي. ولكن بالإسهام في خلقِ عالمٍ من الإثارةِ الجماليّةِ عبر إدراكِ الصورِ بالوعي الظاهراتي القصدي، أي إقامة نظرية ظاهراتيّة في إدراكِ الفنّ.

7 – إن الأشياء المحسوسة التي تُدرك ظاهراتيّاً وتجتاح الكوجيتو تتّصف بالتعددِ، وهذا ما يُسبغُ على كينونةِ الحالمِ صفةَ التعددِ، بعد أن توجد حاجة لإدراكِها جميعاً، وهذا الإدراك يوجد كينونة الحالم في قلبِ العالم الإنساني، ولكن يبقى توظيف الشاعر، واختياره المناسب للشيء شعريّاً هو الذي يُعطي كينونةً، ومع اختلاف لحظة الشاعر والمتلقّي يظهر مفهوم الزمان المتّصل المولّد للحياةِ عبر اتحادٍ بين زمنين ماضي ما كان وماضي ما يجب أن يكون، في هذا الخصوص.

1–انظر، فكرة الفينومينولوجيا، 149،

see, *Dictionary of Philosophy*, A. R. Lacey. 3nd, 1996, p: 252

2–انظر، الماء والأحلام دراسة عن الخيال والمادة، 13، 14

3–انظر، المصدر نفسه، 14

4–انظر، مدخل إلى الفلسفة القديمة، 113، 115

5–انظر، المصدر نفسه، 117

6-انظر، الماء والأحلام دراسة عن الخيال والمادة، 14، 15

7-انظر، المصدر نفسه، 15، 16

8-انظر، المصدر نفسه، 16

9-انظر، قصة الفلسفة اليونانية، أحمد أمين، زكي نجيب محمود، ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط7، القاهرة، 44، 45

10-انظر، الماء والأحلام دراسة عن الخيال والمادة، 16، 17

11-المصدر نفسه، 18

12- See, The Blackwell Dictionary of Western Philosophy, p: 516, see, Dictionary of Philosophy, A. R. Lacey, p: 252

13-انظر, رؤية هوسرل في، مدخل إلى الفلسفة الظاهراتية، د. أنطوان خوري، دار التنوير، ط 1، بيروت، 2008م،40

14-جماليات المكان، 17

15-المصدر نفسه، 37، انظر تعريف لالاند للخيالِ الذي ربط فيه بين الذاكرة والمتخيل بقوله: "ذاكرة متخيّلة" انظر، موسوعة لالاند الفلسفية، 2/ 620

16-انظر، الماء والأحلام دراسة عن الخيال والمادة، 18

17-انظر، جماليات المكان، 18

18- see, *Concise-Encyclopedia of Philosophy of Language*, p, 116, see, *The Blackwell Dictionary of Western Philosophy*, p, 621

19-انظر، الحقيقة والمنهج الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، 274، 277.

20-القراءات المتصارعة التنوع والمصداقية في التأويل، 76.

21-المعرفة والمصلحة، 174.

22-انظر، فلسفة التاريخ النقدية بحث في النظرية الألمانية، 76.

23-انظر، شاعرية أحلام اليقظة علم شاعرية التأملات الشاردة، 5، 6 .

24-انظر، المصدر نفسه، 5.

25-جماليات المكان، 18.

26-المصدر نفسه، 154.

27-انظر، توصيف هوسرل لمفهوم التعليق في كتابهِ "تأملات ديكارتيّة" ، 79.

28-يُحاولُ باشلار بما سمّاه الانبهار أن يربطَ الصورة المنتجة من الخيال بفاعليتها وتثويرها لخيالٍ آخر لذا نجده يقول: الصور الوحيدة التي يُمكن دراستها ظاهراتيّاً هي التي يُمكن نقلها إلى الآخرين " جماليات المكان، 164.

29-انظر، شاعرية أحلام اليقظة علم شاعرية التأملات الشاردة، 7، 8، 9.

30-المصدر نفسه، 13.

31-شاعرية أحلام اليقظة علم شاعرية التأملات الشاردة، 150، 151.

32-انظر، المصدر نفسه، 13 .

33-انظر، المصدر نفسه، 23، 24.

34-انظر، المصدر نفسه، 53، 54.

35-انظر، المصدر نفسه، 58، 59.

36-انظر، المصدر نفسه، 130، 131.

37-المصدر نفسه، 131، 132.

38-انظر صياغة ديكارت للكوجيتو، مبادئ الفلسفة، ديكارت، ترجمة، د. عثمان أمين، دار الثقافة، القاهرة، 1979، 38، 39

39-شاعرية أحلام اليقظة علم شاعرية التأملات الشاردة، 132.

40-تأملات ديكارتية، 79.

41-انظر، شاعرية أحلام اليقظة علم شاعرية التأملات الشاردة، 133.

42-أنظر، المصدر نفسه، 141.

43-انظر، مواقف الأدب الملتزم، 84، انظر، ما الأدب، 50، 51.

44-انظر، مواقف الأدب الملتزم، 80، انظر، ما الأدب، 44، وتأكيداً على أن تتحقق أنطولوجيا الواقع الخارجي والذات الواعية بالاختزال الظاهراتي القصدي انظر تحليله لإدراك منظرٍ طبيعيٍّ. مواقف الأدب الملتزم، 92، انظر، ما الأدب، 62.

45-انظر، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، 29.

46-انظر، عملية القراءة مقاربة ظاهراتية، فولفجانج آيزر، مجلة فصول مجلة النقد الأدبي، ترجمة علي عفيفي، ج (16) عدد (4) الهيئة المصريّة، في سنة، 1998م، 346، 347، انظر، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، 38، 39.

47-أنظر مقاربتنا في الباب الثاني من كتابنا العقل التأويلي الغربي مقاربات في أنظمته المعرفية ومساراته.

48-شاعرية أحلام اليقظة علم شاعرية التأملات الشاردة، 133.

49-انظر، المصدر نفسه، 134.

50-المصدر نفسه ، 135.

51-انظر، المصدر نفسه، 136 .

52-جماليات المكان، 88.

53-انظر، شاعرية أحلام اليقظة علم شاعرية التأملات الشاردة، 151.

******

محمد أركون:

الأنسنة والظاهرة الإسلامية المعاصرة.

قدور عمران

المدرسة العليا للأساتذة –الجزائر

تقديم:

قدم كثيرٌ من العلماء والمفكرين المعاصرين في مجال الفكر الإسلامي والدراسات التّراثية مشاريع علمية تطمح إلى إعادة نقد العقل العربي الإسلامي، والتّعامل مع الإسلام باعتباره ظاهرة دينية تحرّك المجتمعات –حسب تعبيرهم-، فدعوا إلى استثمار ما توصّلت إليه الحداثة من منجزات على مستوى المناهج النقديّة ذات الصِّبغة العلميّة وتوظيفها كآليات إجرائية فيما سمّوه "**الإسلاميات التطبيقيّة**". وهذا الطّموح الجريء يبرز من خلال نضج التفكير العقلي العربي الذي حاول أو تجرّأ على تجاوز بعض المسلّمات أو الطابوهات والتي من أبرزها عزل النّص القرآني أثناء قراءته عن هالة التّقديس اللاّمتناهية والنّاتجة عن كونه وحياً، وعزلهم هذا ليس إنكاراً للوحي، ولا إنكاراً لربّانيّة النّص، وإنما هو نوع من الابتعاد عن الذاتية، وهروب من الدوغمائية التكفيرية التي سلكها فريق من التيار السلفي المتشدّد. إنّ غايتهم من تبني هذه المناهج هي تحديث الفكر العربي الإسلامي وإخراجه من غفوته، وذلك بإعادة قراءته قراءة خلاّقة مأربها إحداث قطيعة مع الدِّراسات التقليديّة ذات الطابع السّكوني.

لا شك أن عملية إعادة قراءة التّراث قراءة حداثيّة ليست بالأمر الهيِّن، فالتّراث يحمل طابع القداسة، ويصعب المساس بقدسيّته، وهذه المناهج الغربيّة مستقاة من مرجعيّات فلسفيّة غربيّة، وهي كثيراً ما تتعارض مع معتقدات الفكر الإسلامي التقليدي، خاصة لّما يتعلّق الأمر بدراسة النصوص القرآنية والأحاديث النبوية وأقوال الصحابة. والكثير من هذه المناهج النّقدية يحمل نزعة إنسانية، وهو يعيد قراءة النص قراءة سيّاقية تاريخانيّة، ولا يهتم كثيراً

بالمسلّمات المقدّسة وهذا ما سبّب إحراجاً للكثير من العلماء، ولكن تيّار الحداثة لم يتوقف، بل زاد إصراراً، والكثير يعتقدون بأنه مخرج لِما آلت إليه أوضاع المسلمين اليوم.

فلو قرأ المسلمون المعاصرون القرآن قراءة حداثيّة هل كنّا نقع في ظاهرة الإسلاموفوبيا؟ وهل كنّا نعيش عصر "داعش" التي أحرقت الطيار الأردني "معاذ الكساسبة" حيّا وهي تتلو مقاطع من كتاب "ابن تيمية"؟ وهل كان الآلاف يموتون مقطوعي الرؤوس في الجزائر وسوريا والعراق وليبيا ؟ هل الأزمة هي أزمة فكرية أم أزمة أخلاقية؟ هل عجز المسلمون عن تكييف دينهم مع متطلّبات العصر (العولمة)؟

هل الأنسنة التي دعا إليها "أركون" وغيره كان لها أن تؤسّس لفكر مُعَقْلن يُدخِل الظاهرة الإسلامية في عصر ما بعد الحداثة فتكون مكوِّنات هويّة الأمة الإسلامية في مأمنٍ وهي تتعايش مع بقيّة الأديان والإيديولوجيات؟ هل "أنسنة" أركون كانت لتوحِّد على الأقل التفكير العقلي في المغرب العربي؟هذه التساؤلات نحاول التّطرق إليها وتلمّسها من خلال بحثنا في فكر "محمد أركون" ودعوته إلى الأنسنة.

1-في أصول الأنسنة عند "محمد أركون": يحاول "أركون" تأسيس منهجيّة علمية تجد مرجعيتها في المناهج المعاصرة في مجال العلوم الإنسانيّة والاجتماعية، إلاّ أنّ عملية إعادة قراءة التراث قراءة حداثيّة تبقى عملية معقدّة ومحفوفة بالمخاطر.

لم ينطلق "أركون" في مشروعه من الحاضر، بل نجده يعيدنا في كتابه "نزعة الأنسنة في الفكر العربي: جيل مسكويه والتوحيدي" إلى القرن الرابع الهجري حيث تبلورت فكرة مفادها "أنّ الإنسان هو محور الكون"، وبدأ التفكير في العقل الإنساني، ونهل "مسكويه" من الفلسفة اليونانية القديمة حيث كانت تفرض عليه قوالب عقلية تصل في صرامتها إلى حدِّ تشكيل ردود فعل منهجيّة؛ بمعنى أنّ الفيلسوف المسلم يستبطنها إلى درجة أنّها تصبح جزءاً لا يتجزّأ منه ومن ردود أفعاله(1).

كانت الحياة الدينيّة في القرن الرابع تبدو دائماً غامضة بالنسبة للدارس والمحلِّل، لأنّ الوحي كان يفرض نفسه، لا ريب في أنّ الله كان حاضراً في كلِّ الضّمائر والنفوس. وكان الوحي يفرض نفسه بصفته المصدر الأعلى والمعيار المطلق للصّحّ/ والخطأ، للخير/والشّر، وتلك حالة الإنسان في كلِّ القرون الوسطى، سواء في المناخ الإسلامي أم في المناخ المسيحي-الأوروبي(2).

فلا ريب في أنّ المقدّس والخارق للطبيعة والمتعالي كلّهـا أشـياء هيمنـت بشـكلٍ مطلـق على عقليّة الإنسان في القرون الوسطى. والملاحظ أنّ الأوروبيين قد خرجـوا مـن هـذا الفكـر ودخلوا في مناخ الحداثة أو في الفضاء العقلي الحديث، أما الأمّة الإسلامية فقـد ظلّـت منغمسـة في هذا المناخ العقلي كمشروع موحَّد، قواعده ورسالته محدّدة منـذ البدايـة، وهـذا مـا جعـل "مسكويه" يقتـرح الخـط الإغريقـي لتوحيـد الأمـة بـدلاً مـن الخـط الـديني الجمـاعي للأمة؛فمسكويه حسب "أركون" وبعد تفحص أعماله لا يتحدّث عـن الله ولا عـن الخلـق، بـل يتعرض لمسألة الفعل البشري، فالإنسان العاقل وحده المسـؤول عـن أعمالـه.إنّنـا هنـا لسـنا بصدد محاكمة صحّة إسلام "مسكويه" من عدمـه كمـا يقـول "أركـون"، إلاّ أنّنـا نعرضـما نسجله وما نستشفّه من آرائه وأعماله والمتمثّلة في أنّ وجهة نظر الفيلسـوف توضّـح لنـا نوعيـة الرسالة الإنسيّة (أو الإنسانيّة) للمعرفة الفلسفيّة. فهذه المعرفة هـي وحـدها الـتي تَجْـرُؤُ علـى اقتحام حتى المناطق المقدّسة لكلام الله، وتطبّق عليها منـهجيّات البحـث العلمـي أو منـهجيّات العقل البشري(3).

يحاول "أركون"برجوعه إلى فكر "مسكويه" و"التوحيـدي" أن يؤسّـس منهجيّـة علميّـة تجد مرجعيتها عند فلاسفة القرن الرابع الهجري وتسـتمد ديناميّتـها مـن المنـاهج المعاصـرة في مجال العلوم الإنسانية والاجتماعية، رغم هذا الجهد تبقـى عمليّـة إعـادة قـراءة التـراث قـراءة حداثيّة تثير ردود أفعال تصل أحياناً إلى درجة التكفير. ففي عهـد "مسـكويه" بـدأ الـتفكير في العقل الإنساني، وبأن الإنسان هو محور الكون. يقول "أركـون" في كتابـه المـذكور آنفـاً: "إنّ دراسة الأدبيات الفلسفية للقرن الرابع الهجري،العاشر الميلادي، تتيح لنـا أن نتأكّـد مـن وجـود نزعة فكرية متمركزة حول الإنسان في المجال العربي الإسـلامي، وهـذا مـا نـدعوه "**بالإنسـيّة العربيّة**"،بمعنى أنّه وُجِد في ذلك العصر القديم تيار فكري يهـتم بالإنسـان ولـيس فقـط بـالله. وكلّ تيّار يتمحور حول الإنسان وهمومه يُعتبَر تيّاراً إنسـيّاً أو عقلانيّـاً أو "علمانيّـاً"، وبـالطبع فإنّ علمانيّة ذلك العصر أو عقلانيّتـه كانـت بدائيـة قياسـا إلى علمانيـة الغـرب وعقلانيتـه الحديثة"(4).

2-الأنسنة والحداثة: تقوم الأنسنة على الاعتـراف بـأنّ الإنسـان هـو مصـدر المعرفـة، وأنّ خلاصه يكون بالقوى البشرية وحدها، وهذا اعتقاد يتعارض مـع جميـع الأديـان، لأنّ الأديـان تعتقد في خلاص الإنسان بالله وحده، هذا مـا جـاء بـه "علـي حـرب" في كتابـه " الماهيـة

والعلاقة : نحو منطق تحويلي"في حديثه عـــن الأنســـنة(5). أمـــا الفيلســـوف "أركـــون" فيعـــرف الأنسنة في الفكر العربي الحديث بما يلي: "هذه الكلمة تعني وجـــود ثقافـــة كاملـــة أو متكاملـــة لا يعتريها النقص، أي: تلمّ بكلّ شيء؛ إنها ثقافة تحتـــوي علـــى كـــلّ أنـــواع المعـــارف والعلـــوم، وتتجسّد في شخصيات تتميّز بالأناقة الأخلاقيّـــة المرهفـــة، والـــزيّ الحســـن، واللياقـــة المهذّبـــة، والفهم العالي للعلاقات الاجتماعية.باختصار فإنّها تتميّز بمراســـيم صـــارمة ودقيقـــة في العـــادات والسلوك، وهي مراسم تهدف إلى توفير الخـــير لكـــلّ جماعـــة عـــن طريـــق تنميّـــة الإمكانيـــات الجسديّة والمعنويّة والثقافيّة للفرد ومساعدته على التّفتح والازدهار".

هذا التعريف العام الذي جاء به أركون لتحديد مفهوم هـــذا المصـــطلح الحـــديث والـــذي يحمل أبعاداً فلسفيّة وفكريّة وابستيميّة حوّره ليؤسِّس به منهجاً عقليـــاً يتّســـم بالعلميّـــة ويمتلـــك أدواتٍ إجرائيةً لدراسة النّص التّراثي، بل إعادة قـــراءة التـــراث قـــراءة نقديّـــة تـــتلاءم مـــع روح العصر وتدفع بالأمة الإسلاميّة إلى التقدم ومجاراة الأمم المتطورة.

يتساءل "أركون": ما هي، إذن، المهمّـــات الأوليّـــة للإســـلاميات؟ فيجيـــب: لّمـــا كـــان الهدف النهائي للإسلاميّات هو خلق الظـــروف الملائمـــة لممارســـة فكـــر إســـلامي محـــرّر مـــن المحرّمات (الطابوهات) العتيقة، والميثولوجيـــات الباليـــة، ومحـــرّرا مـــن الإيـــديولوجيات الناشـــئة حديثاً، فإننا سوف ننطلق من المشاكل الحاضرة، ومـــن الأســـلوب الـــذي عولجـــت بـــه هـــذه المشاكل في المجتمعات الإسلاميّة.نحدِّد بذلك نـــوعين مـــن الاهتمامـــات تلتـــف حولهـــا مســـائل علميّة، ووسائل، واختيارات، وأهداف نهائية، هما: القطب الـــذي يـــدعوه العـــرب "**بـــالتراث**"، وهو المدعو أحياناً بالعصر التأسيسي (الـــزمن الملـــيء بـــالوحي – زمـــن الســـلف-النمـــاذج) ثم قطب "**الحداثة**"(6).

وإذا ما أخذنا بعين الاعتبار الحقيقة الاجتماعية الشاملة فإّنه يبـــدو لنـــا أنّ الحالـــة الراهنـــة للبلدان العربية والإسلاميّة تتميّز بنقص في التّمثّل أو الدّمج ما بين موقفٍ ماضـــوي همّـــه المطالبـــة بالأصالة العربية الإسلاميّة ثم الانفتاح على الحداثة الماديّـــة.هـــذه الإشـــكالية جعلـــت "أركـــون" يلحّ على أنّه لا يكفي أن نعمل جرداً شاملاً للتراث ثمّ نقـــف مـــذهولين ومفتـــونين أمـــام غنـــاه، إنّه لأكثر أهميّة وحيويّة أن نتساءل كيف نقرأه؟ أو كيف تفيدنا قراءته؟ حيـــث إنّـــه لا يمكـــن أن نقيم روابط حيّة مع التراث ما لم نتمثّل أو نضطلع بمسؤولية الحداثـــة كاملـــة، ولا يمكننـــا مقاربـــة التراث ودراسة الظاهرة التي أدعوها "التتريـــث" إلا إذا قمنـــا بتحليـــل نقـــديّ للحداثـــة ...، إنّ

إعادة التتريث لا تعني العودة إلى القرآن وتعاليم النبي(ص)، رغم أنّ هذا الموقف دافعت عنه الحركة الإصلاحية المدعوة بالسلفية منذ القرن التاسع عشر باعتباره العصر المثالي للسّلف الصالح، إنهم بذلك يقيمون تقابلا بين الأصالة المفترضة وبين العلمنة والقطيعة الحاصلة مع التراث(7).

ويعقّب "أركون" على وجهة النظر هذه ذات الترعة السلفية في كتابه "**قضايا في نقد العقل الديني: كيف نفهم الإسلام اليوم؟**" قائلاً:"كلّ المجتمعات المعاصرة مضطرّة للانخراط في سلك الحضارة الكونيّة من خلال صيرورة تاريخية إجباريّة...،لا مكان تحت الشمس لمن لا يعرف كيف يتأقلم ويقدّم شيئاً لإنسانيّة الإنسان ...، الفكر الإسلامي بحاجة الآن إلى عمليّات جراحيّة في العمق وليس خطابات التّبجيل المكرّرة منذ مئات السنين، وعلى المجتمعات العربية والإسلاميّة أن تجري تغييرات داخليّة عميقة على ذاتها لكي تستطيع أن تلحق بركب الحضارة، وتعطي الأولويّة للمسؤولية الفكريّة على المسؤولية الأخلاقيّة بل وحتى الروحيّة، عليها أن تقوم بتفكيك جذري لماضيها من أجل فهمه وإعادة تقييمه من جديد(8).

يعطي "أركون" في خاتمة كتابه "قضايا في نقد العقل الديني" حلولاً نتجاوز بها الفكر الأصولي الوثوقي (الدوغمائي) حسب وجهة نظره، حيث يدعو إلى توليد فكر نقدي جديد عن التراث في الساحة العربيّة الإسلاميّة، وذلك بتغيير مناهج التدريس في المدارس والجامعات لكي نولّد أجيالاً تفكّر عن طريق العقل لا عن طريق التكرار والنقل, وهذه المناهج هي التي تعرّف الطلاّب بالجانب المضيء من التراث ولا تتركهم فريسة للجانب الأصولي المغلق، ولن يتمّ لها ذلك إلاّ إذا عرّفتهم بكلّ مراحل الحداثة الفكريّة التي توالت في أوروبا منذ القرن السادس عشرإلى اليوم، وبهذا ستثير حركة تنويرية رائعة ويحدث على الأقل توازن بينها وبين التيّار الأصولي المهيمن(9).

يبدو أن طموح "أركون" في إسلامياته التطبيقية يتجاوز مجرد تحليل الخطاب، بل يروم نقد الخطاب الإسلامي، ومنهجه متعدّد الجوانب، يجمع بين القراءة التاريخية الأنتروبولوجيّة باعتبارها قراءة لغويّة تُدخل عامل التاريخ في الحسبان، والقراءة اللسانيةوالسيميائيةالأدبيّة، وهي، في نظره، قراءة مزدوجة: عموديّة، من حيث تركيزها على

بنية النّص والتفاعل معه، وأفقيّة،من حيث كونها تشير إلى التّناص الحاصـــل بـــين الـــنص القـــرآني ونصوص أخرى سابقة له(10).

3-مشروع "أركون" وطموحه في علمنة الفكر المغاربي: ينتمي المغرب العربي إلى الأمّة العربيّة الإسلاميّة دون، أن ننسى بعده الأمازيغي، وقد تعرّض إلى فترة استعمارية شرسة من طرف فرنسا الاستعماريّة وتجاوز هذه الفترة من تاريخه بعد تضحيات جسام. فكيف كان مصيره بعد الاستقلال؟

لقد خصّص "أركون" في كتابه "نقد العقل الإسلامي" المنشور سنة 1976فصلاً بعنوان "الفكر العربي وحضوره في المغرب الإسلامي"،أشار فيه إلى أنّ الخطابات التي رافقت الاستقلال في الدوّل المغاربيّة الخمس كلّها حاولت طمس الأبعاد التاريخيّة والأنتروبولوجيّة للفضاء المغاربي، ووضعته في دائرة اللامفكّر فيه أو المستحيل التفكير فيه. إنّ الخطاب السيّاسي المغاربي عارض الخطاب الاستعماري في إنكاره لوجود أمّة ليبيّة أوتونسيّةأوجزائريّةأومغربيّةأوموريتانيّة. يقول: "ونحن نعلم بأيٍّ دوغمائيّة وبأيٍّ ضمانة علميّة راح خطاب التحرير الوطني ثمّ خطاب البناء الوطني الذي تلاه مباشرة يدعّمان ما قلناه. ثمّ حصلت نقاشات حول مسألة الهويّة وتحوّلت إلى نقاشات حول التعريب ووظائف الدين في المجتمع." ويتساءل كذلك: ما الذي أريد أن أتوصل إليه بعد كلٍّ ذلك؟ فيجيب: أريد أن أقول ما يلي: ينبغي على الجزائر وعلى جاراتها أن تفكّر في الحداثة ليس عن طريق استيراد التكنولوجيا المعقّدة من أجل التصنيع، وإنما أيضاًعن طريق التفكير في شيء آخر أهمّ وأعمق. ينبغي عليها أن تفكّر في الظاهرة الدينيّة، وينبغي أن تطرح مشكلة الدين بشكل جديد ومختلف جذرياً عمّا سبق، وبعد ذلك يمكنها أن تكتشف الآفاق الفكريّة والمحدوديّات المعرفيّة للثقافة العربيّة وللغة العربية التي هي وسيلتها الناقلة. أقول ذلك لأنّ الإسلام واللغة العربيّة والثقافة الإسلاميّة العربيّة هي المكوِّنات الأساسيّة والرسميّة للهويّات الخمس(11).

تكمن مشكلة الدول المغاربيّة هي مبالغتها في غيرهـــا علـــى خصوصـــياتها المحليّـــة، ولهـــذا ينبغي على المغاربيين أن يفكروا في الظـــاهرة الدينيّـــة لا أن يفكـــروا في الإســـلام مباشـــرة،لأن الإسلام ليس إلا أحد تجليّاتها. وإذا أحسنوا التفكير في الظاهرة الإســـلاميّة فـــإنّ الفكـــر المغـــاربي يساهم ثقافياً وتاريخيّاً في البلورة الجارية حاليا للحداثـــة(12). ويـــدعو "أركـــون" في مقالـــه هـــذا الدوّل المغاربيّة إلى مناقشة الإسلام بصفته أحد التجليّات التاريخيّة للظـــاهرة الدينيّـــة ولـــيس كـــل التجليّات، فهناك أديان أخرى غير الإسلام. كمـــا ينبغـــي تحليـــل الظـــاهرة الدينيّـــة ومكانتـــها ووظائفها، كما ينبغي تحديـــد مكانـــة الإســـلام المغـــاربي بالقيـــاس إلى الإســـلام الكلاســـيكي،

والتفكير في الشروط اللاهوتيّة لصلاحيّة إعادة استخدامها في الوظائف السياسيّة القانونيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة انطلاقاً من الدوّل الحديثة(13). ثمّ يوجّه نقداً إلى المثقفين المغاربيين المعروفين بانفتاحهم على النقد التاريخي الحديث بأنهم لم يستخلصوا بعد كلّ النتائج والدروس من المكتسبات الإيجابيّة لهذه الأبحاث الاستشراقيّة الكبرى، إنهم مطالبون ببعث الفكر الديني في العالم الإسلامي بشكل عام وفي المغرب العربي الكبير بشكل خاص.

جاءت الدعوة التي يوجهها "أركون" إلى إعادة قراءة الظاهرة الإسلاميّة في السبعينيات من القرن الماضي، فكيف كانت ردّة الفعل من هؤلاء المثقفين الذين قصدهم "أركون"؟ وكيف كانت الحالة السياسية والاجتماعيّة والاقتصاديّة والفكريّة بعد هذه الدعوة؟ سنحاول أن نركز هنا على أحد عمالقة الفكر الإسلامي في الساحة المغاربيّة وهو "محمد عابد الجابري" منموقف"أركون" في رؤيته للحداثة.

4-معضلة الحداثة عند الجابري:كيف نستعيد حضارتنا ؟...كيف نحيي تراثنا؟... هذه التساؤلات وغيرها وردت في مدخل كتاب المفكر "محمد الجابري" الموسوم بـ "نحن والتراث: قراءة معاصرة في تراثنا الفلسفي". ويجيب عنها ببساطة المفكر الذي يريد أن يؤسس لمشروع فكري واضح المعالم يثير كل من يهتم بشؤون الفكر الإسلامي. الجابري يلفت الانتباه إلى نظام العلاقات بين الماضي والمستقبل، أمّا الحاضر فينكره ويقول بأنه "غير حاضرٍ"، ليس فقط لأنّه مرفوض، بل أيضاً لأنّ حضور الماضي قويّ في هذا الحاضر إلى الدرجة التي يمتدّ إلى المستقبل ويحتويه تعويضاً عن الحاضر وتأكيداً للذات وردّاً للاعتبار(14).

يشير الجابري هنا إلى هيمنة التيار السلفي في الفكر العربي الحديث والمعاصر، هذا التيار الذي انشغل أكثر من غيره بالتراث وإحيائه واستثماره في إطار قراءة أيديولوجية سافرة، أساسها إسقاط صورة "المستقبل المنشود على الماضي، ثمّ البرهنة، انطلاقاً من عمليّة الإسقاط هذه، على أنّ ما تمّ في الماضي يمكن تحقيقه في المستقبل(15). بعد توجيه هذا النقد لحاضر الفكر العربي يقرّ "الجابري" بأنّ كلّ الشعوب تفكر بتراثها، ولكن ما يفرقها عن الشعوب العربيّة أنّ تراثها يمتدّ إلى حاضرها ويشكّل الحاضر جزءاً منه، فهو تراث متجدّد يخضع باستمرار للمراجعة والنقد. أمّا تراثنا فقد توقّف عن النّمو منذ قرون، تراث تفصله عن حاضرنا مسافة علميّة وعمليّة، فالقارئ العربي كما هو مثقل بتراثه مثقل أيضاً بحاضره، ويطلب السّند في تراثه حيث يقرأ فيه آماله ورغباته. من هذا المنطلق دعا "الجابري" إلى فصل

الذّات عن التراث كعملية ضرورية، وهي الخطوة الأولى نحو الموضوعيّة، أما المكتسبات المنهجيّة للعلوم الإنسانية المعاصرة فإنها تقدم لنا طريقةً في التعامل الموضوعي مع النصوص(16). من خلال استعراضنا لهذا النقد نلمس تقاطعا في الرؤية، إلى حدٍّ ما، بين "أركون" و"الجابري"، وبخاصة في دعوتهما إلى إعادة قراءة التراث قراءة حداثية ونقد العقل من منظور علمي موضوعي. إلاّ أنّ الجابري يلحّ بعد ذلك على التمييز بين المحتوى المعرفي والمضمون الإيديولوجي في الفلسفة الإسلاميّة، ويعتقد بأنّ أكبر خطأ وقع فيه مؤرخو الفلسفة الإسلاميّة القدماء ومنهم المعاصرون هو أنهم نظروا إليها من زاوية المادة المعرفيّة، وأثناء التأريخ للفلسفة الإسلاميّة وقعوا في الخلط بين المحتوى المعرفي الذي روّجته والمضامين الإيديولوجيّة التي حملتها. وبما أنّ المحتوى المعرفي هو المعطى المباشر، وبما أنّه كان هو نفسه مستمدًّا بكيفيّة مباشرة من الفلسفة اليونانيّة وعلومها، فلقد كان لا بدّ أن تكون النتيجة هي قتل الحياة في الفكر الفلسفي الإسلامي وتقديم منتجاته على شكل نسخة مضبّبة من أصلها اليوناني أو الإنساني،أمّا الذين أرادوا أن يقرؤوا في هذه النسخة شيئاً من التطوّر فلقد اضطرّوا إلى تفصيلها وفق القوالب الجاهزة التي يتمسكون بها ويفصلون الواقع على أساسها(17). نلمس في وجهة النظر هذه نقداً مبطّنا لما ورد في مشروع "أركون" وبخاصة في تنويهه بالفيلسوف الإسلامي "مسكويه" في تشبّعه بالفكر اليوناني.

وأثناء تطرّقه للحظة الراهنة من تاريخنا العربي الحديث يقرّ بأنّها ما زالت لحظة نهضويّة، ما زلنا نحلم فيها بالنهضة، والنهضة لا تنطلق من فراغ، بل لا بدّ لها من الانتظام في تراث، والشعوب لا تحقّق نهضتها بالانتظام في تراث غيرها، بل بالانتظام في تراثها هي، وعندما يتعلّق الأمر بفكر شعب أو أمّة فإنّ عمليّة التجديد لا يمكن أن تتمّ إلاّ بالحفر داخل ثقافة هذه الأمّة، وبالتّعامل العقلاني النقدي مع ماضيها وحاضرها(18).

خلاصة

إنّ البحث في موضوع الحداثة والتراث ليس بالأمر الهيِّن اليسير، وطالما ما يجد الباحث نفسه أمام رؤًى يصعب ضبطها والتحكم فيها، إلا أنّ ما يتفق عليه الجميع هو ضرورة القيام بقراءة علميّة لتراثنا الفكري، من أجل بناء حضارة فكريّة تتماشى مع متطلبات العصر من "عولمة" و"تكنولوجيا" و"صراع حضارات". لا شك أن حاضر الأمة العربيّة الإسلاميّة اليوم يدعو إلى القلقنتيجة التخلّف الفكري والجمود المعرفي. ولهذا نرى أن

الدافع الذي جعل "أركون" يدعو إلى "الأنسنة" و"العلمانيّة" هو حرصه على استثمار ما توصّلت إليه الإنسانيّة في مجال العلوم والمعارف في إعادة قراءة تراثنا الغنيّ، وأن الدافع الذي جعل "الجابري" يختلف عنه في هذه الدعوة، هو حرصه على إعادة قراءة التراث قراءة حداثيّة مع الحرص على التمسّك بأصالتنا وعدم تفكيكها في منعرجات الفلسفة الغربيّة، وبهذا يحدث الاتفاق، على الأقل، في الدعوة إلى إعادة القراءة لبناء الحاضر والمستقبل.

هوامش

1-محمد أركون: "نزعة الأنسنة في الفكر العربي :جيل مسكويه والتوحيدي"، تر: هاشم صالح، دار الساقي، لبنان، ص. 271.

2-المرجع نفسه: ص. 318.

3-المرجع نفسه: ص. 419.

4-محمد أركون: المرجع السابق، ص. 605.

5- علي حرب:"الماهية والعلاقة"، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1998، ص. 214.

6-محمد أركون:"تاريخية الفكر العربي الإسلامي"، تر: هاشم صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 2، 1996، ص. 58.

7-محمد أركون: "الفكر الإسلامي :قراءة علميّة"، تر: هاشم صالح،المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1996،-ص. 53.

8-محمد أركون: "قضايا في نقد العقل الدين:كيف نفهم الإسلام اليوم" تر:هاشم صالح، دار الطليعة، بيروت – لبنان، ص.222.

9- المرجع نفسه: ص. 304.

10-عبد الله ادالكوس:"الإسلاميات التطبيقية ورهان الأنسنة عند أركون"، "الإسلاميات التطبيقية"، مؤسسة مؤمنون بلا حدود، 2014.ص. 40.

11- محمد أركون : "قضايا في نقد العقل الديني"، ص. 38.

12-المرجع نفسه: ص. 39.

13-المرجع نفسه:ص. 40

14-محمد عابد الجابري: "نحن والتراث: قراءة معاصرة في تراثنا الفلسفي"، المركز الثقافي العربي، بيروت- ط 6، -ص، 12.

15-المرجع نفسه: ص.13.

16-المرجع السابق:ص. 22.

17-المرجع السابق:ص. 33.

18-المرجع السابق: ص.23.

24-عباس الجرّاري، التّسامح الدّيني وأثره في حضارة الأندلس، ندوة الحضارة الإسلامية في الأندلس ومظاهر التّسامح. ط1، منشورات مركز دراسات الأندلس وحوار الحضارات، 2003. ص 41.

25-د.إبراهيم القادري بوتشيش،المرابطون وسياسة التسامح مع نصارى الأندلس نموذج من العطاء الحضاري الأندلسي،مجلة دراسات أندلسية،عدد:11،تونس،1994ص 73.

26-عباس الجرّاري، المرجع السابق ، ص 48.

27-محمد بنشريفة، التسامح الديني، السفر الثاني عشر من مطبوعات أكادمية المملكة المغربية ص18

28-د.إبراهيم القادري بوتشيش،المرابطون وسياسة التسامح مع نصارى الأندلس نموذج من العطاء الحضاري الأندلسي،مجلة دراسات أندلسية،عدد:11،تونس،1994ص 22.

29-العبادي، الأعياد في مملكة غرناطة، مجلة المعهد المصري للدراسات الإسلامية ، مدريد، 1970، ص 140.

30-ابن قزمان، ديوان ابن قزمان، تحقيق كورينطي، مدريد 1980، زجل رقم 72 - ابن سعيد، المغرب في حلى المغرب، تحقيق شوقي ضيف، دار المعارف بمصر ، ج1، ص 294.

31-إبراهيم القادري بوتشيش، المغرب والأندلس في عصر المرابطين، دار الطليعة، بيروت 1993،ص 93.

32-جانثاليث بالنثيا، تاريخ الفكر الأندلسي، ترجمة حسين مؤنس، مكتبة النهضة المصرية، 1945 ص 488

33-الأوسي حكمت ، فصول في الأدب الأندلسي، مطبعة سلمان الأعظمي، بغداد، 1974 ص 34

34-آنخيل جنثاليث بالانثيا ترجمة حسين مؤنس تاريخ الفكر الأندلسي، الهيئة العامة للكتاب 2011 ص 21

35-انظر تاريخ الفكر لأنخل بالنثيا، وتاريخ الأدب الأندلسي لإحسان عباس.

36-د قاسم الحسيني الأدب الأندلسي القضايا والظواهر، المطبعية الحسنية ، ط1 ، ط1 2007 سلا ص 1

37-الإسلام والمسيحية مجلة عالم المعرفة عدد 215 نوفمبر 1996 ص 12

38-ليفي بروفنسال، حضارة العرب في الأندلس، ترجمة ذوقان قرقوط، بيروت (د. ت)، ص 96.

39-د ماريا روزا مينوكال، الأندلس العربية: إسلام الحضارة وثقافة التسامح،ترجمة:عبد الحميد جحفة ومصطفى جبّاري، منشورات دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب،ط:01، 2006م، ص6